

INFLUÊNCIAS DAS CULTURAS POPULAR E TRADICIONAL NA ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Maria Isabel Frantz Ramos

Provas destinadas à obtenção do grau de Mestre em Ilustração – Área de
Especialização em Ilustração Artística



Instituto Superior de Educação e Ciências



Lisboa, março de 2012

Universidade de Évora
Instituto Superior de Educação e Ciências

**INFLUÊNCIAS DAS CULTURAS POPULAR E TRADICIONAL
NA ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Dissertação destinada à obtenção do grau de Mestre em Ilustração –
Área de Especialização em Ilustração Artística

Maria Isabel Frantz Ramos

Orientador: Professor Especialista Pedro Proença

Co-Orientador: Professor Doutor Nelson Maravalhas

Lisboa, março de 2012

Às minhas filhas, Maria Luiza e Ana Clara, com grande afeto, por me estimularem a viver amorosamente e a crescer como mulher.

À minha querida mãe Lygia, cuja lembrança é doce e me acompanha sempre.

Ao meu pai Mário, que me ensinou o valor da persistência e da disciplina na busca de meus objetivos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por tudo o que suas infinitas ondas me trazem.

Ao Paulo, pelo amadurecimento de ideias e sentimentos, pelo apoio logístico indispensável à concretização desse projeto, pelo tempo vivido e tudo o que ele nos proveu.

Ao amigo e grande incentivador, Jô Oliveira, pela inestimável contribuição ao desenvolvimento desse sonho, pelas conversas instrutivas e agradáveis, pela generosa orientação teórica e metodológica, pelo seu talento e profissionalismo como ilustrador brasileiro que tanto admiro.

Ao meu orientador e professor, Pedro Proença, pela orientação teórica e prática, pelo empréstimo do ateliê de Lisboa, por respeitar o meu processo em pintura e, sobretudo, por acreditar na possibilidade do salto.

Ao meu co-orientador, Professor Nelson Maravalhas, pelo fortalecimento de minha argumentação, pela generosa orientação teórica e paciente revisão de meus textos.

À coordenadora do programa de mestrado, Professora Mariana Viana, por ter tornado mais fácil o que a distância dificulta.

Aos ilustradores contatados, Maurício Negro, Luciana Justiniani Hees, Marilda Castanha, Ricardo Azevedo e Ciça Fitipaldi, pelas valiosas sugestões e informações fornecidas.

À Sra. Iris Odete Borges e equipe – Thiago Fernandes, Flávio Prata e Luã Pessoa -, por facilitar o acesso ao acervo da Arco-Íris Distribuidora de Livros Ltda. em Brasília, no intuito de realizar as coletas de dados necessárias.

À Sra. Anna Cláudia Ramos, presidente da AEILIJ – Associação dos Escritores e Ilustradores de Literatura Infanto Juvenil -, pela sugestão de ilustradores brasileiros pertinentes ao tema da pesquisa.

Aos amigos Mané e Enaile, que tão carinhosamente me acolheram em seu lar de Lisboa, fornecendo as informações indispensáveis a uma boa aterrissagem.

Aos amigos Robson e Rosa, pelo calor brasileiro em terras d'além-mar.

Aos amigos e demais pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para a concretização deste trabalho.

“A infância é certamente maior que a realidade. [...] É no plano do devaneio, e não no plano dos fatos, que a infância permanece em nós viva e poeticamente útil.” *Gaston Bachelard*

“As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira instância. Toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares.” *Gaston Bachelard*

“Eu sempre sonho que uma coisa gera,
nunca nada está morto.
O que não parece vivo, aduba.
O que parece estático, espera.” *Adélia Prado*

RESUMO

O presente trabalho teórico-prático tem dois objetivos: primeiro, estudar influências das culturas popular e tradicional na ilustração brasileira contemporânea e, segundo, produzir uma série de ilustrações que sugere nexos narrativos segundo o modelo de obra aberta. Especificamente, são analisadas ilustrações criadas por quatro ilustradores nacionais para livros destinados à infância e juventude, com o intuito de evidenciar intertextos vinculados às culturas popular, indígena e afro-brasileira. Após um levantamento de ilustradores com perfil de interesse, efetuou-se uma seleção tendo por critérios: vinculação ao tema investigado, atuação no segmento editorial infanto-juvenil e produção recente. Ao todo são analisadas 30 ilustrações de 13 obras criadas por Jô Oliveira, Roger Mello, Maurício Negro e Luciana Justiniani Hees. A metodologia de análise empregada consiste em cruzar informações provenientes de duas áreas. De um lado, categorias formuladas em estudos sobre o livro ilustrado contemporâneo. De outro, referências visuais presentes em publicações e acervos especializados no patrimônio material e imaterial do povo brasileiro, tais como artes visuais, celebrações, usos e costumes. O trabalho de ilustração desenvolvido expressa conhecimentos adquiridos ao longo da pesquisa e propõe as paredes do espaço expositivo como suporte facilitador de sequências de leitura diversas.

Palavras-chave: Ilustração infantil e juvenil. Livro ilustrado. Intertextualidade. Cultura brasileira. Obra aberta.

ABSTRACT

This theoretical and practical work has two goals: first, to study the influences of traditional and popular culture on contemporary Brazilian illustrative media and, second, to produce a series of illustrations suggesting narrative links within the model of open work. Artwork created by four Brazilian illustrators of children's and youth books are analyzed, aiming to denote the nexus between popular, indigenous, and Afro-Brazilian cultures. An evaluation of artists with noteworthy profiles was also conducted to classify them according to the following criteria: relevance to the subject being researched, activity in children's and adolescent publishing areas, and recent works. Altogether, thirty illustrations of thirteen different books by Jô Oliveira, Roger Mello, Maurício Negro, and Luciana Justiniani Hess were analyzed. The analysis was developed by combining information from two sources. The first source were categories formulated by studies in the field of contemporaneous picture book. The second were visual references present in publications and collections specialized in tangible and intangible Brazilian heritage, such as visual arts, festivities, practices, and folk customs. Illustrations produced for this work embody the knowledge acquired from research and propose that walls inside exhibition spaces act as facilitating supports for sequences of alternative readings.

Keywords: Children's and Youth Illustration. Picture Book. Intertextuality. Brazilian Culture. Open Work.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capas de livros de Ricardo Azevedo e Ciça Fittipaldi.....	64
Figura 2: Capde Fábio Sombra e Marilda Castanho.	75
Figura 3: Capa do livro Nascimento de Jesus.....	75
Figura 4: No prólogo, a história é apresentada como um texto da literatura de cordel (p. 8-9)	77
Figura 5: Chegada ao estábulo dos folguedos populares Folia de Reis e Pastorinhas (p. 32-33).	79
Figura 6: Coroa do Mestre Manoel Teodoro da Estrela Dalva do Oriente, Rio de Janeiro.	82
Figura 7: Pinóquio se entrega aos prazeres da vida no circo.....	84
Figura 8: Detalhe da peça articulada Circo	86
Figura 9: Palco de teatro mamulengo, com personagens típicos.....	87
Figura 10: <i>O Frevo é Nosso</i> , de Bajado, óleo s/eucatex, 53x60cm, s/d	89
Figura 11: O processo de confecção de uma rabeça é ensinado pelo rabequeiro (p. 18-19).	91
Figura 12: O sucesso do tocador junto às moças (p. 28-29).	93
Figura 13: Fachada de casa em Barra do Farias, Pernambuco	94
Figura 14: Lampião e seu bando combatem uma volante (p. 8).	95
Figura 15: O grupo de cangaceiros depois é recebido com festa na cidade (p. 9).	96
Figura 16: Capas de cordel com histórias sobre cangaceiros.	97
Figura 17: A carranca Maria Teresa encontra o Bicho-d'água no rio São Francisco e pede a proteção da padroeira (p. 12-13).	101
Figura 18: Representação de uma grande cobra acompanhada de peixes menores	103
Figura 19: A carranca enfrenta o tal gigante (p. 16-17).	104
Figura 20: Grupo de carrancas que integrou a Mostra do Redescobrimento	106
Figura 21: Passado o susto, Maria Teresa assiste à procissão (p. 20-21).	107
Figura 22: Primeira capa do livro <i>Cavalcadas de Pirenópolis</i> de Roger Mello.	110
Figura 23: Arlindo corre pelas ruas de Pirenópolis cheias de mascarados (p. 10-11)..	112
Figura 24: Pintura ingênua de Claudimar Pereira sobre a cidade de Pirenópolis.....	114
Figura 25: Arlindo mascarado, diante do campo das Cavalcadas, entrega a flor a Lucinda (p. 16-17).	115
Figura 26: Mascarados à Cavalo, de Lunildes.....	116
Figura 27: Falsas guardas com ilustrações que abrem e encerram a narrativa.....	117

Figura 28: Detalhes de colchas de retalhos integrantes de acervos de arte popular brasileira	120
Figura 29: A cidade corre para ver a Chegança dos Marujos que apresenta a Nau Catarineta (p. 6-7).	121
Figura 30: Encenação do Fandango.....	122
Figura 31: Cena em que o Capitão enfrenta o diabo travestido de Gajeiro (p. 28-29).	123
Figura 32: Máscaras de morcego e corumbá.	125
Figura 33: Esculturas de Exu.....	126
Figura 34: Barca de Exu, de Adriano Jordão de Souza.....	127
Figura 35: A Grande Serpente Atacada Pelo Dragão	128
Figura 36: Capa do livro <i>Parece que foi ontem</i>	132
Figura 37: Segunda capa e primeira falsa guarda que também funciona como falso rosto	134
Figura 38: Vista aérea da aldeia Watoriki do povo Yanomami	135
Figura 39: O Pajé acende o cigarro e dá início ao ritual.....	138
Figura 40: Porta-cigarro, índios Tukano, madeira, 60 x 5 cm.....	139
Figura 41: Bancos indígenas provenientes de diferentes povos do Brasil	140
Figura 42: Ilustração que antecede o conto <i>Assim Começou o Mundo</i>	142
Figura 43: Variedade de desenhos e padrões gráficos em cestos	144
Figura 44: Ilustração que antecede o conto <i>O buraco no céu de onde saíram os Kayapó</i>	146
Figura 45: Kayapó usando adornos, coroa radial emplumada e pintura corporal	149
Figura 46: Representação de vestes cerimoniais	151
Figura 47: Ipaty e seu amigo Tauã são atacados por porcos-do-mato (p. 14-15).....	153
Figura 48: Detalhe de colar com peixes esculpidos	155
Figura 49: Ilustração de abertura do conto <i>Por que o sol e a lua foram morar no céu</i> (p. 8-9).	157
Figura 50: Recorte de tecido afro-brasileiro e detalhe de xilogravura	158
Figura 51: Ilustração de abertura do conto <i>A mãe canibal e seus filhos</i> (p. 38 – 39)..	160
Figura 52: Esculturas representando a figura feminina.....	162
Figura 53: Momento em que Numbakatali retira uma menina de dentro do jarro no conto <i>A história de Mbulukazi</i> (p. 46 – 47).	164
Figura 54: Esculturas em configuração próxima à de Ossain	165
Figura 55: A tartaruga arma um plano.....	167
Figura 56: Oxê Xangô – Machado de Xangô.....	169
Figura 57: A vaidosa princesa Oxum exhibe suas jóias feitas de ouro puro (p.26-27)..	170

Figura 58: Baianas com jóias e colar de ouro com bolas confeitadas	172
Figura 59: Bloco afro de carnaval ganha as ruas (p. 14 - 15).....	174
Figura 60: Alguns dos muitos tipos de penteado afro existentes	176
Figura 61: Mestre-sala e porta-bandeira dançam na quadra.....	178
Figura 62: Casal de mestre-sala e porta-bandeira.....	179

SUMÁRIO

Introdução	17
1. Da Imagem à Ilustração Infantil	21
1.1 Imbricações entre palavra e imagem	21
1.2 Uma história de conflitos e diálogos possíveis	25
1.3 História do livro infantil e juvenil	33
1.4 História da imagem no livro ilustrado brasileiro	40
2. Expressões Culturais em Foco	47
2.1 As Sociedades Modernas e a Descoberta dos Saberes do Povo	49
2.2 As Peculiaridades do Debate no Brasil	53
3. As Culturas Populares e Tradicionais na Visão de Ilustradores Nacionais	59
3.1 Metodologia de Pesquisa	67
3.1.1 Da Seleção dos Ilustradores	67
3.1.2 Das Entrevistas	68
3.1.3 Das Visitas aos Acervos de Arte Popular e Tradicional	69
3.1.3.1 Rio de Janeiro, agosto, 2010	69
3.1.3.2 Brasília, junho, 2011	70
3.1.3.3 Rio de Janeiro, julho, 2011	70
3.1.3.4 São Paulo, outubro, 2011	71
3.2 Análise do Corpus de Pesquisa	72
3.3 Jô Oliveira: uma exaltação ao nordeste	74
3.4 Roger Mello: tudo ao mesmo tempo agora	99
3.5 Maurício Negro: a concretude de um discurso	129
3.6 Luciana Justiniani Hees: o milagre da multiplicação de recursos	156
4. Nexos em Trânsito	183
4.1 Cultura Popular	185
4.2 Culturas Indígenas	185
4.3 Culturas Afro-Brasileiras	185
4.4 Categorias de Análise	186
Considerações Finais	191
Referências	195
ANEXO 1	201
ANEXO 2	205

Introdução

Nossa investigação começou pela delimitação do objeto de estudo e, dessa forma, formulamos a pergunta “o que é uma ilustração?” ou, em termos mais precisos, qual a definição conceitual da ilustração que nos interessa no âmbito da presente pesquisa de mestrado?

Logo percebemos que a questão assim colocada nos conduziu a respostas múltiplas e, inclusive, contraditórias entre si. Pois se nem toda imagem é uma ilustração, pode-se afirmar que o contrário é verdadeiro e amplia sensivelmente o horizonte de estudos realizados. Há investigações acerca da imagem distribuídas por várias disciplinas de pesquisa, tais como História da Arte, Antropologia, Etnografia, Sociologia, Psicologia, Cultura Visual, Crítica de Arte, Comunicação Visual, Design, Educação, Semiótica e Ciências Cognitivas, dentre outras.

Longe de oferecer uma resposta concludente, o percurso de leituras efetuadas sugeriu a possibilidade de uma reflexão ancorada por diferentes referenciais teóricos e evidenciou a natureza interdisciplinar da ilustração. Foi, entretanto, no campo de História e Crítica da Literatura Infantil onde encontramos as obras que forneceram os alicerces teóricos, bem como a metodologia de análise empregada ao longo da presente pesquisa. Dentre elas, destacamos os trabalhos de Maria Nikolajeva e Carole Scott¹, Graça Ramos² e Sophie Van der Linden³, cujas visões complementares sobre o livro ilustrado infantil contemporâneo ampliaram consideravelmente nossa compreensão acerca do objeto estudado.

Falar de ilustração na atualidade, por exemplo, é bastante diferente de falar de iluminuras no ocidente, não apenas em termos formais, mas sobretudo porque diferentes épocas e culturas condicionam diferentes entendimentos para os sentidos da ilustração enquanto imagem e prática. Por essa razão, entendemos ser necessário apresentar um resumo histórico das principais etapas no desenvolvimento da ilustração, especialmente como parte integrante do livro ilustrado infantil.

Também caberia deduzir que a melhor pergunta talvez não seja “o que é uma ilustração?”, mas antes “o que torna uma imagem ilustração?”. Em vez de tentarmos

¹ Maria Nikolajeva e Carole Scott, *Livro Ilustrado*, 2011.

² Graça Ramos, *A imagem no livros infantis*, 2011.

³ Sophie Van der Linden, *Para ler o livro ilustrado*, 2011.

apreender o objeto de estudo em suas partes constituintes – o que ele *é* ou *não é* – sob risco de sermos reducionistas e nos perdermos em ideologias hierarquizantes, pois ainda ouvem-se os ecos de uma discussão acerca da relevância do código visual face ao código verbal, pode ser mais produtivo compreendê-lo em relação ao seu contexto, ou seja, quando uma imagem *está* ilustração. Pensar a ilustração sistemicamente seria, pois, buscar o entendimento das relações estabelecidas com os suportes, o design gráfico e a diagramação dos espaços a ela destinados, a materialidade do objeto livro e, certamente, com outros códigos, verbal ou visual, que estejam atuando para torná-la uma imagem narrativa.

A ilustradora brasileira Ciça Fittipaldi⁴, em artigo sobre a imagem narrativa, conceitua que “quando as imagens em sua espacialidade incorporam a dimensão temporal, seja pela representação de ações e eventos, seja pela articulação de vários quadros ou cenas, em sequências, expondo uma ordem de acontecimentos temporal, são imbuídas da fluência narrativa”.

De acordo com Lapointe e Dupont-Escarpit⁵, os aportes de cada um dos grandes domínios da arte e da comunicação, por exemplo, constituem para a ilustração um conjunto de elementos técnicos, estruturais e sensíveis que se revertem em critérios de apreciação, análise, ensino e também de criação. Não se pode simplesmente dizer de uma bela imagem que seja uma boa ilustração, pois é necessário contemplar outras qualidades de enquadramento, interpretação, pesquisa de personagem, planejamento, representatividade, dentre outras.

Também para os autores, a ilustração mantém um compromisso com a narração de significados, sejam eles provenientes de um texto escrito, um conto oral, um filme, uma música, um conceito ou mesmo outra imagem. Enfim, é uma imagem envolvida na construção de um texto intersemiótico conforme discutiremos a seguir.

O nosso tema de estudo incide justamente no exame das relações existentes entre imagens narrativas e imagens provenientes de culturas populares e tradicionais. Especificamente, nos interessam os intertextos que quatro ilustradores nacionais urdiram em ilustrações selecionadas de livros contemporâneos para a infância e juventude, tendo por base elementos oriundos de artes visuais, usos, costumes,

⁴ In Ieda de Oliveira (org.), *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil*, 2008, p. 109.

⁵ Claude Lapointe e Denise Dupont-Escarpit, *Guide Des Illustrateurs Du Livre De Jeunesse Français*, 1988.

celebrações e demais bens portadores de referência à identidade, à ação e à memória de diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

Se por um lado as categorias de análise empregadas provêm dos estudos de Linden, Nikolajeva e Scott sobre o livro ilustrado contemporâneo, por outro as referências visuais de nosso estudo fundamentam-se em acervos e publicações ligados ao patrimônio material e imaterial. Acreditamos ter visitado relevantes museus, exposições e acervos virtuais, bem como consultado literatura de interesse na forma de catálogos e dicionários especializados em culturas populares, indígenas e afro-brasileiras.

Ressaltamos que os nomes dos quatro ilustradores pesquisados foram resultado de um processo de seleção no mercado editorial. Instituições e profissionais ligados ao segmento de ilustração para a infância e juventude foram consultados e diversas obras analisadas dentro de critérios pré-estabelecidos. Deste modo, obtivemos dois representantes de influências das culturas populares, Jô Oliveira e Roger Mello, um das culturas indígenas, Maurício Negro, e uma das culturas afro-brasileiras, Luciana Justiniani Hees.

Porém, conforme será discutido adiante, lembramos que essa divisão reflete antes uma necessidade de organização metodológica do que uma realidade da cultura no Brasil. Em verdade, inexistem fronteiras tão claramente definidas, pois somente na arte popular, para ficarmos em um exemplo, encontramos diversas obras de artistas afro-brasileiros e cafuzos. Tal se deve ao processo de miscigenação formador do nosso povo, sendo inclusive mais apropriado, segundo enfoques recentes, falarmos de culturas brasileiras ao invés de uma única cultura.

Finalmente, para o nosso trabalho prático, além das já citadas referências, foi basilar a leitura do modelo de obra aberta discutido por Umberto Eco⁶. A série de ilustrações produzidas tece intertextos com elementos culturais, enquanto expressa conhecimentos teóricos adquiridos ao longo da pesquisa. No intuito de ampliar o número de significados possíveis, propomos ao observador uma experiência pendular entre nexos prováveis, sugeridos pelas imagens e relações mantidas entre si, e ambiguidades oriundas da ausência de uma ordem pré-fixada de leitura, fato esse facilitado pelo uso das paredes do espaço expositivo como suporte das ilustrações.

⁶ Umberto Eco, *A obra aberta*, 1991.

1. Da Imagem à Ilustração Infantil

1.1 Imbricações entre palavra e imagem

O dicionário Aurélio da Língua Portuguesa define ilustração como uma “imagem ou figura de qualquer natureza com que se orna ou elucida o texto de livros, folhetos e periódicos”. Com base nessa definição, somos informados de alguns pressupostos da atividade de ilustrar que, recentemente, têm sido alvo de análises e revisões.

Primeiramente, são atribuídas à ilustração as funções de ornar ou elucidar o texto junto ao qual ela aparece. No entanto, conforme aponta Camargo⁷ existem várias outras funções que ela pode vir a desempenhar. A ilustração pode, assim, representar, descrever, narrar, simbolizar, expressar, brincar, persuadir, normatizar, pontuar, além de enfatizar a sua própria configuração, chamar a atenção para o seu suporte ou para a linguagem visual. É importante ressaltar que raramente a imagem desempenha uma única função, mas, da mesma forma como ocorre com a linguagem verbal, as funções organizam-se hierarquicamente em relação a uma função dominante.

Ou seja, nem sempre a mensagem transmitida pela imagem irá ampliar um sentido já esboçado pelo texto, como no caso de uma ilustração de enciclopédia, ou embelezar a imagem desse mesmo texto impresso no papel. No caso da ilustração para a infância, por exemplo, ela ajuda a resgatar a situação de mediação propiciada pelo contador ao substituí-la por aspectos visuais. Portanto, ela contribui para a reinserção de elementos afetivo-emocionais quando mostra posturas, gestos e expressões faciais, ou elementos plásticos como linha, cor, espaço e luz nem sempre presentes no texto.

O segundo ponto a ser comentado na definição apresentada é a vinculação freqüente da ilustração a suportes impressos. Cabe ressaltar que, embora os mercados editorial, publicitário, de design e propaganda usem majoritariamente a impressão para a divulgação de imagens, seu espaço de inserção é maior. O cinema, a televisão e, mais recentemente, as novas mídias digitais representam um campo significativo de atuação para ilustradores.

⁷ Camargo, *Ilustração do livro infantil*, 1995.

Por exemplo, o uso da ilustração em propaganda não está restrito a uma imagem impressa estática e campanhas televisivas há décadas exploram suas possibilidades em outra linguagem. Há, também, uma crescente demanda de imagens para jogos, telas de computador, propaganda via email, downloads por celular, páginas e banners na internet e em redes intranet de organizações de trabalho. Em relação ao cinema e à imagem em movimento, muitos ilustradores trabalham em conjunto com animadores para criar seqüências narrativas inseridas tanto em filmes, quanto em campanhas de propaganda na TV⁸. Existem já diversas pesquisas que, orientadas pelas transformações culturais e tecnológicas, indagam acerca das funções da imagem à luz desses olhares digitais. Nestes novos suportes, o foco não é a impressão final de um documento e freqüentemente sequer o código verbal está expresso.

Por último, o vínculo de subordinação da ilustração ao texto, subentendido na definição do dicionário, tem sido alvo de análises por diversos autores.

Camargo⁹ (*ibid.*) pontua que a “significação global de uma imagem abrange significados denotativos e conotativos: os primeiros referem-se ao ser que a imagem representa, enquanto os significados conotativos referem-se a associações sugeridas pela imagem”. Ou seja, os significados decorreriam não apenas de *o que* a ilustração representa, mas também de *como* ela o faz, atribuindo-se ao par denotação-conotação o par de funções representativo-estético.

Conforme mencionado anteriormente, existem diversos outros papéis que a ilustração pode exercer e a redução do seu escopo de ação a um par de funções limita grandemente o manejo da imagem em relação ao seu veículo, seja mídia impressa, seja digital. O próprio autor assinala que a conclusão de seu estudo não se aplicaria ao livro de imagem que é, por definição, desprovido de texto.

Observa-se no mercado editorial, inclusive, a incidência cada vez maior desse tipo de livro como um objeto diretamente relacionado à literatura, mais especificamente à literatura infanto-juvenil, indicando “um desejo de revisão do paradigma de que literatura seja exclusivamente a arte da palavra. Pelo menos, da palavra impressa”¹⁰. Este autor investiga a relação de reciprocidade intercódigos visual e verbal e reivindica

⁸ Lawrence Zeegen, *What is Illustration?*, 2009.

⁹ Camargo, *op. cit.*

¹⁰ Peter O’sagae, *Palavras e imagens na literatura para crianças e jovens leitores*, 2005, p.2.

novos papéis para a ilustração nos processos de construção de sentidos que não simplesmente o de decifrar um significado pré-estabelecido e dado pelo texto.

Também Necyk¹¹, ao investigar a relação entre texto e imagem no livro infantil contemporâneo, menciona a herança de subordinação da ilustração ao texto enquanto procura parâmetros para a análise de um sistema de imbricações recíprocas na construção da narrativa verbo-visual.

Para dar conta dessas questões, algumas pesquisas vêm lançando mão de pressupostos teóricos e metodológicos da Semiótica. Ressalvamos que há importantes diferenças entre os enfoques semióticos, relativas tanto às noções de signo adotadas quanto às metodologias investigativas decorrentes. Contudo, entendemos que não cabe aqui detalhar cada uma das tendências existentes e assim traçamos as linhas gerais dos estudos selecionados, destacando as suas principais contribuições para uma melhor compreensão da ilustração.

Em uma perspectiva recente, o livro de literatura infantil é considerado um campo onde diferentes sistemas de linguagem se articulam para a geração de sentidos e a organização discursiva do texto. Seguindo essa linha, Ramos e Panozzo argumentam que o conceito de texto ultrapassa os limites do código verbal e deve ser compreendido como uma unidade mínima de significação, assim como um piscar de olhos ou um assobio podem ter sentido. Com base nesse conceito, as autoras evitam a separação e a hierarquização na análise do livro infantil contemporâneo, propondo que ambas as linguagens verbal e visual, quando aparecem juntas, são constituidoras de um único texto. O texto, portanto, deixa de ser visto como um código verbal adornado ou mesmo redundado pelo código visual e passa a ser a resultante de um processo de interação que se completa no leitor. “As duas linguagens atuam na sensibilidade e na cognição do leitor para a concretização do livro”¹².

O estudo ainda assinala que nem sempre a ilustração vem acompanhada pela palavra escrita sendo, antes, constituinte de uma linguagem própria e geradora de significados a partir do diálogo que provoca com o leitor, seja isolada, seja em conjunção com outros códigos. Isto porque o pensamento humano é sincrético e decorre de uma pluralidade de linguagens em um contínuo discursivo. Nele, o enunciado não se

¹¹ Bárbara Jane Necyk, *Texto e imagem*, 2007.

¹² Flávia Brocchetto Ramos e Neiva S. Petry Panozzo, *Entre a ilustração e a palavra*, 2004, p.2.

separa em proposições de diferentes naturezas, mas se manifesta acionado pelas várias linguagens presentes¹³.

Assim, depreende-se que semelhante abordagem também amplie o sentido normalmente atribuído à ilustração, incorporando toda imagem que se apresenta aos olhos do leitor além dos desenhos. Tudo é relevante, desde vinhetas, capitulares, figuras e manchas até o projeto gráfico, cujo planejamento estabelece escolhas atinentes ao formato do livro, número de páginas, tipo de papel, tamanho das letras, mancha gráfica, diagramação, encadernação, tipo de impressão, número de cores, dentre outras.

Outro estudo, Brandão¹⁴, igualmente busca resgatar o sincretismo das linguagens verbal e visual na construção dos significados com base na semiótica, argumentando que a visão de subordinação da imagem ao texto seria uma omissão histórica e ocasionaria um empobrecimento das suas possibilidades de leitura.

De fato, apesar de as imagens serem meios de expressão da cultura humana desde milênios antes do aparecimento do registro da palavra pela escritura, sempre houve mais pesquisa sobre a natureza e a estrutura da palavra do que estudos voltados para a imagem. Uma das dificuldades para tanto reside no fato das imagens serem um sistema semiótico ao qual falta uma metasemiótica.

Ou seja, enquanto o caráter metalinguístico da língua a permite tecer enunciados e comunicar sobre si mesma em um discurso auto-reflexivo, imagens são mais limitadas para servir como meios de reflexão sobre imagens. O discurso verbal é necessário ao desenvolvimento de uma teoria analítica da imagem e nos recorda que escrever sobre imagens é sempre e forçosamente reduzi-las ao que as palavras podem dizer sobre elas. Talvez isto explique em parte uma série de estudos contaminados pelo modelo logocêntrico, cujos argumentos postulam a dependência lingüística no entendimento da imagem.

Foucault¹⁵, ao comparar a obra *Ceci n'est pas un pipe* do pintor Magritte a um caligrama, constata que a separação dos dois códigos pela civilização alfabética instaurou uma contradição, vez que o signo verbal é em si uma imagem e o signo visual, para a sua compreensão, demanda o código verbal. “O caligrama pretende apagar

¹³ Floch, 1991, *apud* Ramos e Panozzo, 1994.

¹⁴ Ana Lúcia de Oliveira Brandão, *A trajetória da ilustração do livro infantil à luz da semiótica discursiva*, 2002.

¹⁵ Michel Foucault, *Isto não é um cachimbo*, 1988, p.23.

ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear, figurar e dizer, reproduzir e articular, imitar e significar, olhar e ler.”

Santaella e Nöth, trabalhando a partir da teoria semiótica de Peirce, concordam que a separação dos códigos verbal e visual não deve ser entendida de maneira tão radical assim. Na realidade, o código verbal não pode se desenvolver sem imagens e o nosso discurso verbal está permeado de iconicidade. Ou seja, entre a palavra e a imagem há uma necessária relação de cooperação, pois para falar da imagem usa-se o código verbal ao mesmo tempo em que para falar, usam-se imagens. “A afirmação de que a imagem é sempre e meramente ícone já é relativamente enganadora, bem como a de que a palavra é pura e simplesmente símbolo é decididamente equivocada”¹⁶.

Há, porém, diferenças específicas entre os dois códigos, vejamos: a) de um modo geral, embora haja exceções, imagens representam holisticamente e se referem primariamente a singularidades, enquanto a linguagem é discursiva e apresenta a capacidade de generalização¹⁷; b) as imagens atuam mais fortemente de maneira afetivo-relacional, enquanto a linguagem apresenta mais fortemente efeitos cognitivo-conceituais¹⁸; c) as imagens fomentam atenção e motivação, são mais apropriadas à apresentação de informação espacial e podem facilitar determinados processos de aprendizagem¹⁹.

Dada a constatação das naturais imbricações existentes entre os códigos visual e verbal, a seguir veremos brevemente suas relações históricas e os reflexos decorrentes sobre a evolução da ilustração como disciplina autônoma.

1.2 Uma história de conflitos e diálogos possíveis

Ainda de acordo com Santaella e Nöth, o mundo da imagem se divide em dois domínios: o das representações visuais e o das imagens mentais. No primeiro, estariam signos que representam ou se vinculam ao ambiente visual tais como desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holográficas e infográficas. No segundo, estariam visões, fantasias, imaginações voluntárias e involuntárias, esquemas, modelos e demais formas mentais.

¹⁶ Lucia Santaella e Winfried Nöth, *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*, 2008, p.63.

¹⁷ Langer 1942, *apud* Santaella e Nöth, p.43.

¹⁸ Janney e Arndt, 1994, *apud* Santaella e Nöth *ibid*.

¹⁹ Weidenmann, 1988, *apud* Santaella e Nöth *ibid*.

Tal dualidade semântica das imagens, enquanto percepção e imaginário, encontra-se na base do pensamento ocidental e reflete uma polarização de opiniões acerca do seu valor. Podemos, assim, melhor compreender os diferentes tratamentos concedidos à imagem no geral, e às ilustrações em particular, ao longo da sua história.

Quer idéias e modelos, desde Platão, quer sonhos, desde Freud, as imagens mentais foram valoradas positivamente por serem a essência das coisas e do pensamento, ou por estarem em conexão direta com o divino, o mistério, o inconsciente. Já as avaliações das representações visuais nas várias culturas variaram da idolatria mágico-religiosa, passando pelo ceticismo racional até a sua proibição e o iconoclasmo. Em relação a este último caso, encontramos em Melot²⁰ o seguinte esclarecimento:

[...] as religiões que consideram a realidade uma mera imagem naturalmente não de desprezar a imagem dessa mesma realidade. Já para os seus defensores, recusar a figuração seria equivalente a refutar a encarnação divina, a dualidade na qual ela se baseia e que apenas a imagem unifica em uma forma abstrata.

Sob o argumento de que as imagens seriam mais polissêmicas e não constituiriam veículos próprios à transmissão da verdade, o código visual sofreu constantes tentativas de controle pelos poderes religiosos e governamentais, autoridades educadoras e elites em geral. Avaliada como um meio de comunicação selvagem, que autoriza tantos significados quantos forem os seus intérpretes, classificaram-na anárquica, de manipulação perigosa e uso questionável. Há estudos recentes, porém, indicando que o grau de polissemia e ambigüidade imagética tende a ser superestimado. Da mesma forma que a polissemia da língua, a pluralidade de significados pictóricos estaria restringida pelo conhecimento contextual, co-textual e cultural²¹.

Por outro lado, desde o princípio a escrita se prestou mais facilmente à manutenção da hierarquia social, pois o conhecimento do código, além de exigir o esforço do letramento, era concedido somente aos eleitos. Mulheres, negros e integrantes das classes sociais mais baixas *grosso modo* foram historicamente segregados do acesso à alfabetização e, por conseguinte, da vida pública. Sem mencionar que, desde o seu surgimento como produto cultural até hoje em dia, o acesso ao livro continua grandemente determinado pelo fator econômico, pelo menos nos

²⁰ Michel Melot, *L'illustration : histoire d'un art*. Genève, 1984, p.11.

²¹ Santaella e Nöth, *op. cit.*, p.206.

países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento. Desta forma, é um código que tanto serviu para difundir o conhecimento, como para esconder, sobretudo se pensarmos que o livro impresso foi durante muito tempo o veículo hegemônico da transmissão do conhecimento na civilização ocidental.

Em análise acerca dos embates ideológicos entre palavra e imagem, Mariana Cortez²² observa que “a imagem foi renegada ou mesmo excluída das prioridades educacionais e, por vezes, [considerada] anti-heroína nessas discussões, pois a instituição escolar tinha por objetivo propiciar a aquisição do sistema escrito”. A autora aponta três argumentos como sustentáculos da rejeição da imagem no cenário educacional: 1) pelas suas qualidades sensíveis (cor, forma, textura etc), a imagem é uma distração que desvia a atenção do leitor; 2) a imagem é compreendida instantaneamente, sendo dispensável a alfabetização visual; e 3) a imagem cerceia a imaginação do leitor.

Voltando à questão dos embates entre os códigos visual e verbal, depreende-se do exposto que ambos são manipuláveis e servem às ideologias de uma época, não sendo esta uma característica intrínseca nem da imagem, nem da palavra. Durante a Reforma Protestante e a Contra-Reforma Católica, por exemplo, diversas formas de expressão da cultura popular foram sistematicamente eliminadas e substituídas por outras, ou modificadas para melhor se adaptar aos novos preceitos morais e religiosos. Nesse movimento de “aperfeiçoamento” dos costumes vigentes, iniciado no século XV, os alvos dos reformadores incluíam indistintamente palavra e imagem, fossem eles contos folclóricos, peças de milagres ou mistérios, livros e inúmeras imagens associadas a festas populares, santos pagãos e ritos pré-cristãos. Conforme lemos em Peter Burke²³,

Ao longo do século XVI, porém, os esforços esporádicos foram substituídos por um movimento de reforma mais coeso. Os ataques à cultura popular tradicional se tornaram mais assíduos, e multiplicaram-se as tentativas sistemáticas de retirar-lhe seu “paganismo” e “licenciosidade”. Esse movimento, é claro, tem muito a ver com as reformas protestante e católica, pois a reforma da Igreja, tal como era entendida na época, necessariamente supunha a reforma do que chamamos cultura popular.

²²Mariana Cortez, *Por linhas e palavras: o projeto gráfico do livro infantil contemporâneo em Portugal e no Brasil*, 2008, p.32.

²³Peter Burke, *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500 – 1800*, 2010, p.293.

Para Mary Anne Staniszewski²⁴, tudo é historicamente definido e intermediado por símbolos culturais e linguagens, ou seja, nada pode ser considerado sem levar em conta especificidades de tempo e lugar. Deste modo, também as ideologias estariam sempre em fluxo e seriam conformadas segundo o seu momento histórico. Este argumento torna mais compreensível o fato de que, apesar da existência de conflitos entre palavra e imagem ao longo do tempo, na origem das escrituras semelhante divisão não fazia sentido.

Nos sistemas de escrita primitiva, a abstração e a figuração se misturavam indistintamente em frasogramas e pictogramas, cooperando entre si para a geração de sentidos e funcionando como texto e imagem ao mesmo tempo. Com o advento do alfabeto e da escrita linear ocorre uma subordinação da expressão gráfica à expressão fonética e inicia-se um processo de separação entre os dois códigos²⁵.

Compreendida como uma imagem narrativa que mantém estreitas relações com o seu suporte, a história da ilustração é perpassada tanto pela história dos diálogos entre os códigos verbal e visual, quanto pela evolução tecnológica dos meios de representação visual. Nas civilizações gregas e romanas, cuja organização influenciou os fundamentos das sociedades ocidentais, a escrita era desprovida de um valor transcendental visto não estar associada aos textos sagrados que fundaram as civilizações judaica, cristã e islâmica. Entretanto, no período helenístico o desejo de divulgar conhecimento uniu-se à incorporação do uso de papiros pelos gregos, propiciando as condições necessárias à disseminação da ilustração.

Surgem os primeiros diagramas voltados para o esclarecimento de textos matemáticos e de astronomia, seguidos por mapas, cartas e modelos mecânicos. Já no início do século VI, aparecem os tratados de botânica e, a partir daí, multiplicaram-se as imagens contendo cenas da vida cotidiana, bestas fabulosas e ilustrações protocientíficas de animais.

Os rolos de papiro, considerados pouco práticos, possuíam em média 9 a 10 metros de comprimento. Em decorrência do sentido contínuo de escrita e imagem, infligiam ao leitor o trabalho de desenrolá-los na busca pelas passagens desejadas. Seu

²⁴ Mary Anne Staniszewski, *Believing is Seeing: creating the culture of art*, 1995.

²⁵ Melot, *op. cit.*, p.23.

substituto, o ancestral do livro impresso tal como nós o conhecemos hoje, surgiu apenas no século I d.C. e chamava-se *códice* (do latim *codex*).

Era formado por cadernos de folhas dobradas em quatro (*quaterni*), unidas de maneira a gerar páginas e protegidas por uma encadernação. O conteúdo verbal passou ser contado em páginas e capítulos, inserindo um novo ritmo de leitura. Muito embora possa ser visto como um primeiro enquadramento da imagem em relação à escrita e ao espaço da página, introduziu possibilidades expressivas das quais os ilustradores foram conscientes: agora não precisavam mais temer pela integridade da tinta sobre a folha plana, um perigo incontornável e inerente ao rolo. A cada evolução do suporte, a ilustração igualmente espelhou transformações em termos técnicos e criativos, evidenciando o seu constante diálogo com as demais formas de conhecimento humano.

A partir do século II d. C., a folha de papiro foi substituída pelo pergaminho, finíssima e maleável superfície obtida mediante processo envolvendo lavagem de peles de animais em solução de água e cal, secagem em grandes bastidores de madeira e alisamento por fricção com pedra pome. O pergaminho, por sua vez, foi gradualmente substituído pelo papel, cuja técnica de fabrico a partir de fibras vegetais e têxteis foi desenvolvida pelos chineses e introduzida no ocidente pelos árabes a partir do século XI.

Desde que a ilustração de livros surgiu, ficaram evidentes as possibilidades da cooperação entre texto e imagem, conforme atestam as miniaturas de cores vivas dos manuscritos medievais, especialmente dos *códices* ricamente iluminados com ouro e prata. Não apenas a Europa produziu semelhantes tesouros; também Pérsia, Turquia e Índia testemunham o florescimento da iluminação oriental, principalmente no século XVI. Ilustrações magníficas, uma tipografia esplêndida e belos ornamentos decorativos das folhas - insígnias da riqueza e importância daqueles que as encomendavam -, contribuem para o valor desses livros como tesouros da humanidade²⁶.

Nos séculos XIV e XV, surgem diversos manuais de emblemas, tratados de insígnias, iconologias voltadas para a decifração de símbolos e metáforas, lançando os

²⁶ Ingo Walther e Norbert Wolf, *Obras maestras de la iluminación: los manuscritos más bellos del mundo desde el año 400 hasta 1600*, 2005.

primórdios da semiótica²⁷. Nessas obras, é concedido à ilustração o lugar de honra na página e os textos breves, em geral legendas, tinham por finalidade estabelecer o seu sentido exato. Buscava-se uma coerência lógica que pudesse guiar o julgamento humano em um momento de transição. Importava substituir Deus pela Lei, uma vez que as imagens não eram mais vistas como mensagens de Deus aos homens, mas invenções do homem em conformação com os seus pensamentos. As palavras não deveriam assumir sentidos metafóricos, tampouco as imagens sentidos figurativos.

Com o desenvolvimento das Ciências Naturais, diminui o uso da imagem enquanto símbolo e alegoria e tornam-se mais freqüentes as funções de índice, sintoma, reflexo, demonstração e explicação - é o início da ilustração científica. Conforme Melot avalia, “uma ciência experimental não pode existir sem uma concepção laica da imagem e uma teoria da figuração como representação objetiva [da realidade]”²⁸.

Nos séculos XV e XVI, surgem livros ricamente ilustrados sobre ótica, arquitetura, geometria, perspectiva, modelos para o ensino do desenho, padrões e moldes para a produção de objetos e os primeiros tratados de anatomia do corpo humano. Igualmente importante nesse período foi o aprimoramento dos tipos móveis e a resultante possibilidade de criar alfabetos padronizados, levando aos primeiros estudos do design da letra.

O crescimento populacional e uma maior urbanização encetaram o desenvolvimento de um campo de estudo que mais tarde viria a ser o das Ciências Humanas, primariamente manifesto sob a forma de curiosidade acerca dos tipos humanos e seus costumes. Com o capitalismo comercial em expansão no século XVI, lugares exóticos estavam sendo descobertos e ilustrações realizadas em campo pelas expedições de exploradores, posteriormente reproduzidas, incendiavam a imaginação ao revelarem flora e faunas completamente diversas das européias.

No século XVII, surgem os primeiros álbuns de ilustrações que podem ser lidas como uma narrativa visual, onde o texto ficou reduzido a legendas e títulos, ou mesmo foi transformado em folhas avulsas que elucidam aspectos da imagem. Semelhantes intercâmbios entre os códigos verbal e visual, comuns em diversas publicações

²⁷ São alguns exemplos de obras: *Emblemata*, de Andrea Alciati, 1531; *Hieroglyphica*, de Horapollo, 1543; e *Iconologia*, de Cesare Ripa, 1603. (MELOT, op. cit., p. 72 – 73)

²⁸ Melot, op. cit., p.59.

destinadas a um público iletrado ou semi-iletrado, são considerados os predecessores da história em quadinhos.

O interesse científico voltou-se para o estudo dos signos e delimitações entre os terrenos de cada linguagem começaram a ser propostas e discutidas. Um dos resultados positivos para a ilustração foi o seu reconhecimento como um meio de expressão autônomo e irredutível à palavra. A revolução industrial em curso no século XIX igualmente legou relevantes transformações à produção de livros, seja em termos de novas tecnologias de impressão, seja na estruturação de um sistema de manufatura e distribuição. Por ter se antecipado aos demais países na industrialização, a Inglaterra tomou a dianteira do mercado livreiro com tiragens maiores e mais baratas. Surge um novo público com maior consciência política e habilidade de leitura.

Além disso, o romantismo advogava a libertação das convenções acadêmicas em favor da livre expressão da personalidade do artista, manifestando seus sentimentos e imaginação²⁹. Talentosos escritores da época, cientes da força de um diálogo bem construído entre palavra e imagem, se aventuraram pelas duas mídias e levaram, se não as próprias ilustrações para seus poemas e histórias, pelo menos muitas idéias visuais para os profissionais encarregados de criá-las³⁰.

O século XIX foi, ainda, profundamente marcado pelo surgimento dos jornais periódicos e evidenciou seu influente papel de agente transmissor de notícias e formador de opinião. Os primeiros jornais eram voltados para moda, curiosidades ou sátiras políticas. Com o tempo, porém, quando a tecnologia de impressão viabilizou grandes tiragens a intervalos e preços menores, o conteúdo passou a expressar os fatos políticos e sociais mais relevantes da semana.

Conquanto a invenção da fotografia por volta de 1839 tenha proporcionado uma resposta à ânsia cada vez maior do homem por imagens, a sua reprodução em qualidade e em conjunto com o texto introduziu também grandes dificuldades. Foi apenas com o aperfeiçoamento da retícula de meio tom em 1885, nos Estados Unidos, que as áreas

²⁹ Delacroix gerou litogravuras para a obra *Fausto de Goethe* em estreita colaboração com o próprio autor. Turner, por sua vez, gerou aproximadamente 500 desenhos de paisagens inglesas e francesas destinados à gravação e reprodução em álbuns para colecionadores. Esse estilo romântico e pinturesco de ilustração figurava tanto nos livros de literatura, como nos de viagem – um gênero cada vez mais profícuo, certamente impulsionado pelo auge do colonialismo europeu.

³⁰ São exemplos os ingleses William Blake, Lewis Carroll e William Makepeace Thackeray, os alemães E. T. A. Hoffman e Goethe, o suíço Rudolf Töpffer e o francês Victor Hugo.

cinza de uma fotografia puderam ser bem reproduzidas e impressas ao lado de textos. Velocidade e qualidade, agora acessíveis, abriram caminho para inúmeras revistas, jornais, livros e documentos com amplas imagens, vitalizando inclusive disciplinas como geografia, etnologia e arqueologia.

Outros suportes para a ilustração nasceram ou foram fortalecidos ao longo do século XX, tais como cartazes, livros de artista, livros de pintores, desenho animado, história em quadrinhos, livros infantis e o livro de imagem. Também, conforme já mencionado, a TV, o cinema e mais recentemente as novas mídias resultaram em novos desafios e oportunidades para os ilustradores.

O resumo da história da ilustração apresentado acima nos convida a refletir sobre os conflitos protagonizados por palavra e imagem. Não obstante a existência de um discurso hierarquizante que legitimou a imposição de regras e limites para a expressividade e mesmo para o uso da imagem, com o tempo foi possível alcançar níveis de entendimento favoráveis ao diálogo e à complementaridade de funções entre os códigos. Por ser frequentemente objeto de reprodução e depender dos recursos técnicos disponíveis, a ilustração encontrou nos avanços tecnológicos um grande aliado. A tal ponto que nos é lícito indagar se muito do que pareceu uma disputa ideológica não era, igualmente, reflexo da falta de alternativas, pois certamente o poder de comunicação e o fascínio da imagem cobram vultosos investimentos em tempo, dinheiro e esforços.

Considerado um campo privilegiado de experimentação entre palavra e imagem, o livro ilustrado contemporâneo é resultado desse processo de evolução técnica e espelha a abertura conceitual para as possibilidades de um diálogo intersemiótico, aqui entendido como o uso conjunto de recursos expressivos dos códigos verbal e visual para a construção nexos narrativos. Por ser o suporte das ilustrações componentes do nosso estudo teórico, a seguir apresentamos um resumo da história do livro ilustrado, abordando as peculiaridades do caso brasileiro.

1.3 História do livro infantil e juvenil

Como não poderia deixar de ser, a história do livro ilustrado reflete o desenvolvimento das questões conceituais atinentes às relações entre imagem e palavra, bem como a evolução das tecnologias de reprodução.

Na opinião do ilustrador brasileiro Renato Alarcão³¹, à semelhança da internet, a invenção de Gutemberg no século XV foi um divisor de águas não apenas na história da civilização, como também na história da ilustração:

Com a impressão de livros, criou-se uma demanda por um novo tipo de artista, cujos desenhos seriam destinados exclusivamente à reprodução gráfica.

[...] É possível que, naqueles tempos, o ilustrador fosse um artista tão bom tecnicamente quanto os demais que faziam iluminuras, afrescos de igrejas ou mesmo pinturas a óleo. Sua trajetória, porém, desenvolveu-se de forma bastante diferenciada, quando ele se viu inserido na cultura da impressão. Por causa das limitações da tecnologia que criava os múltiplos, o ilustrador foi obrigado a restringir seus recursos criativos, fazendo somente artes que pudessem ser adequadamente reproduzidas.

De fato, em sua análise sobre a pintura do século XV, Michael Baxandall³² descreve a atividade dos pintores de maneira muito semelhante a dos ilustradores atuais. Fruto de uma transação comercial, a pintura era realizada a partir de instruções fornecidas pelo cliente (*bespoke painting*), que também era o responsável direto, ou por intermédio de seu representante, pela contratação, aceitação do trabalho final apresentado e pagamento. O contrato, do qual constava o leiaute proposto pelo pintor, podia especificar itens como tema, detalhes da imagem, tintas, materiais, cores, prazos de entrega, equipe de trabalho, pagamento dos seus integrantes segundo o grau de mestria, dentre outros. Naquela época, segundo o autor, direcionar a criação não era visto como um desrespeito ao “gênio criador”, sendo apenas o indício de uma sociedade comercial diferente da nossa.

Talento à parte, o certo é que por mais de 400 anos a xilografia e, posteriormente, a impressão a partir de chapas de cobre impuseram restrições à criação dos ilustradores.

³¹ In Ieda de Oliveira, *op. cit.*, 2008, p.66.

³² Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, 1988, p.1.

Um dos primeiros livros de fabulação contendo ilustrações é *Isopete Historiado* (versão das fábulas de Esopo), impresso em Zaragoza, Espanha, e lançado em 1498 por Juan Hurus. Em 1511, Johannes Geiler Von Kaysersberg ilustrou a história *Cinderella*, como parte de um livro de sermões editado em Estrasburgo, França. E em 1580 foi publicado em Frankfurt, Alemanha, um livro de arte e instrução para jovens, *Kunst Lehrbüchlein*, contendo xilogravuras assinadas pelo alemão John Amman.

De todos os antecessores do livro ilustrado hodierno, contudo, o mais conhecido é *Orbis sensualium pictus* (*O mundo visível em pintura* ou *O mundo em imagens*), executado em xilogravura e publicado pelo checo Jan Amos Comenius em Nuremberg, Alemanha, em 1658. A razão de sua fama se deve à importância concedida às ilustrações como instrumento auxiliar no processo de aprendizagem de crianças. Considerado o pai da pedagogia moderna, Comenius atribui à imagem

uma função para além da ornamentação, equiparando as figuras às nomenclaturas e às descrições – os três recursos utilizados na obra. O objetivo era fazer com que mesmo o leitor não alfabetizado compreendesse o visto e, assim, aprendesse sobre o mundo.

[...] Hoje em dia, são muitos os teóricos que, ao analisarem a história dos livros infantis, destacam sua inventividade por tornar tão próxima a relação entre as palavras e as imagens, criando uma sinergia, soma de forças entre os dois elementos. Por isso é considerado o primeiro caso de picturebook, quando a obra é escrita mais com imagens do que com palavras.³³

Apesar de permitir compor com versatilidade numa mesma página caracteres e figura, a xilogravura não permite a impressão de traços finos e precisos. Linden nos ensina que o talho-doce, gravura realizada com cinzel ou ácido sobre uma placa de cobre, proporciona maior precisão e era usual já no século XVI. O texto, no entanto,

impresso por meio de caracteres em relevo, se opõe à gravura de ilustração, que requer um procedimento a entalhe. Textos e imagens tem que ser impressos em separado, em dois ateliês distintos, envolvendo inclusive, de acordo com a legislação da época, duas corporações diferentes³⁴.

Depois de *Orbis sensualium pictus*, surgiram vários livros contendo histórias recolhidas das tradições orais, tais como as fábulas de La Fontaine (1621 – 1691), os contos de Charles Perrault (1628 – 1703), as obras dos irmãos Grimm, Jacob (1785 – 1863) e Wilhelm (1786 – 1859), e Hans Christian Andersen (1805 – 1875). Nestas

³³ Graça Ramos, 2011, p. 50-51.

³⁴ Linden, *op. cit.*, p. 12.

publicações, vigora o modelo de relação palavra-imagem com clara predominância do verbal sobre o visual, pois há um texto principal e relativamente poucas ilustrações em páginas isoladas.

Diversas inovações técnicas condicionaram a evolução das imagens nos livros, tais como a xilografia de topo em 1770, desenvolvida pelo inglês Thomas Bewick, e a litografia no final do século XVIII, desenvolvida por Aloysius Senefelder.

Para Alan Powers³⁵ a imagem começou a aparecer nas publicações para crianças a partir da capa:

Nem todos os chapbooks³⁶ eram destinados a crianças, mas muitos traziam contos folclóricos de gigantes e mágicos de que elas gostavam e com os quais podiam aprender a ler. Portanto, a capa de livro ilustrada surgiu associada a crianças – e permaneceu uma constante na edição de obras de literatura infantil, sendo depois imitada pela indústria de livros.

Na década de 1860, surgiu a moda de colar gravuras ou fotografias impressas na capa e os livros para crianças se beneficiaram do desenvolvimento da impressão em cores usando múltiplas matrizes de madeira. Buscando formas de apresentação mais atraentes para os livros, os editores dessa época passaram a associar livros a brinquedos, dando ensejo à moda das Bibliotecas Infantis – uma caixa de madeira com frente deslizante na qual era colada uma gravura decorativa para sugerir uma estante de verdade com livros em miniatura.

Com a consolidação do invento da fotografia (1839), a ilustração incorpora em sua linguagem sequências de imagens para a transmissão da ideia de movimento, bem como uma poderosa ferramenta para a captação de informações visuais. Segundo Powers, “os ilustradores começaram a sair do anonimato na metade do século e, quando Evans descobriu Walter Crane, os livros-brinquedo passaram a ser pensados como se fossem obras de arte”³⁷.

A cromolitografia combinou-se à impressão em bloco de madeira na década de 1880 e muitos editores passaram a encomendar suas impressões em firmas detentoras de recursos gráficos mais avançados. A impressão em quadricromia, que permitia a

³⁵ Alan Powers, *Era uma vez uma capa: história ilustrada da literatura infantil*, 2008, p.10.

³⁶ Gênero secundário de edição, destinado a ser comercializado por vendedores ambulantes (os chapmen) por um preço acessível. Era constituído de uma única folha impressa dobrada em doze ou dezesseis páginas.

³⁷ Powers, *op. cit.*, p. 13.

reprodução fotográfica de um original colorido, abriu caminho para a realização dos luxuosos livros-presente. Tornou-se possível reproduzir o desenho original de um artista mecanicamente, dispensando a prática, até então usual, de um gravador copiá-lo à mão.

A partir de meados do século XIX, período conhecido como a idade de ouro da ilustração, surgiram obras clássicas ilustradas por grandes profissionais, tais como Edward Lear (1812 – 1888), Richard Doyle (1824 – 1883), Walter Crane (1845 – 1915), Kate Greenaway (1846 – 1901), Beatrix Potter (1866 – 1943), Arthur Rackman (1867 – 1939) e Edmund Dulac (1882 – 1943).

Entretanto, foi somente com o inglês Randolph Caldecott (1846 – 1886) que a distribuição de pesos entre os códigos verbal e visual voltou a ser questionada no livro infantil. Em *Hey, Diddle, Diddle and Baby Bunting* (1882), Caldecott resgata a força da narrativa visual, concedendo à ilustração uma grande liberdade e tornando-a imprescindível para a compreensão da história.

No final do século XIX, aparece na França o conceito de *livre d'artiste*, cujo caráter vanguardista legou contribuições importantes para o livro infantil. Conforme apontado por Powers, “na Rússia pós-revolucionária, muitos artistas passaram a desenhar livros para crianças litografados admirados no Ocidente e acabaram influenciando a série Père-Pastor, publicada em Paris pela Flammarion”³⁸.

Outra obra marcante na inversão da relação vigente entre os códigos foi *Macao et Cosmage*, de Edy-Legrand, publicada em 1919. Nela, a diagramação quadrada confere destaque às imagens, direcionando o olhar do leitor logo no prefácio.

Pouco a pouco, a diagramação do espaço da página tornou-se um aliado do código visual e, em 1931, foi lançada a primeira edição de *A história de Babar*, de Jean de Brunhoff. Linden³⁹ argumenta que essa obra de grande formato

Leva mais além a relação das imagens e textos sobre o suporte, da página ao livro inteiro. A página dupla se vê legitimamente invadida como espaço narrativo cujos textos e imagens, sustentando em conjunto a narração, se tornam indissociáveis. A diagramação está a serviço da expressão, manifestando-se por meio de uma grande flexibilidade, e é concebida de forma coerente em função do encadeamento das páginas.

³⁸ Powers, *op. cit.*, p. 48.

³⁹ Linden, *op. cit.*, p. 15.

O começo da concessão de prêmios anuais de excelência nos Estados Unidos contribuiu para estimular o interesse pela literatura infantil, tais como a Medalha Newbery, a partir de 1923, e a Medalha Caldecott, a partir de 1938.

Depois da Segunda Guerra Mundial, os livros para criança são momentaneamente relegados a um segundo plano em razão de problemas envolvendo matéria-prima nas gráficas, do falecimento de importantes ilustradores e da lei de censura de 16 de julho de 1949. Não obstante as dificuldades existentes no período, o trabalho de importantes editores e ilustradores contribuíram para o desenvolvimento do livro ilustrado, enfatizando a participação conjunta dos componentes formais, da ilustração e do texto na geração de sentidos.

A partir da década de 1960, os temas tratados passam a ser mais críticos e a refletir sobre a noção de infância vigente. Também a linguagem formal do livro ilustrado sofre influências significativas do cinema e da televisão e vincula cada vez mais a imagem ao ritmo do texto e ao movimento das páginas.

De acordo com Powers, o livro *Where The Wild Things Are*, de Maurice Sendak, publicado em 1963, é emblemático dessa mudança. Para o autor

Sendak não foi o primeiro autor-ilustrador a superar o limite entre o entendimento adulto e os livros destinados a crianças, mas seu sucesso ao fazê-lo assinalou um novo momento no desenvolvimento dos livros para crianças na década de 1960. [...] Sendak descobriu que podia reconstruir de forma imaginativa os sentimentos suprimidos da primeira infância, indo além das questões de “bom gosto” e relacionando a escrita de livro para crianças a um universo tão amplo quanto o da literatura adulta⁴⁰.

Neste cenário de mudanças de mentalidade e comportamento potencializadas pelos novos meios de comunicação audiovisual, outro produto do mundo editorial introduz grandes mudanças na estrutura narrativa. As revistas de histórias em quadrinhos (HQ) misturam imagem-palavra na construção de narrativas aparentemente simples, mas que demandam do leitor habilidades de decifração dos códigos ali presentes. Encontramos em Graça Ramos⁴¹ a seguinte explicação acerca da influência exercida pelas HQ na concepção do livro ilustrado contemporâneo:

⁴⁰ Alan Powers, *op. cit.*, p.90.

⁴¹ Graça Ramos, *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*, 2011, p.63.

Quando Eisner (1917 – 2005) prega que muitas habilidades são exigidas do leitor de quadrinhos, ele leva em conta que esse tipo de história ilustrada é feita a partir de dois tipos de regências, dois caminhos que se entrecruzam. A primeira é a regência que diz respeito à arte, e fala de perspectiva, cores, pincelada, simetria e composição, por exemplo. A outra se refere à literatura, pois o texto segue uma gramática, tem uma estrutura sintática e desenvolve um enredo com palavras. E ele vem inserido em balões, que indicam diálogos ou pensamentos. É a junção integrada dessas duas regências que passa a definir o livro ilustrado contemporâneo, o que demonstra a influência das HQ no livro infantil.

Dos anos 70 em diante, o nível de experimentação permitido pelo mercado editorial aumentou cada vez mais, dando ensejo a produções diferenciadas e ousadas que expandiram o entendimento acerca das relações entre os códigos no livro infantil. Os anos 1990 – 2000 assistiram ao florescimento de pequenas editoras, cuja independência econômica foi favorável à injeção de criatividade e originalidade no setor, segundo Linden. Para a autora⁴², atualmente “esse tipo de livro passa por uma ampla efervescência criativa que já não tem limites em termos de tamanho, materialidade, estilo ou técnica, e toda a sua dimensão visual, inclusive tipográfica, é em geral elaboradíssima.”

Do ponto de vista dos recursos técnicos para a reprodução da imagem, Renato Alarcão⁴³ argumenta que a tecnologia atual de impressão em muito se distancia daquela que tantas frustrações causava aos ilustradores de antigamente:

Hoje, o arsenal técnico das gráficas consegue não somente uma reprodução bastante fiel das ilustrações, como também aplicar nos impressos recursos que não constam da arte original, por exemplo relevos, plastificações, vernizes e cores especiais, como a prata ou a dourada.

O ilustrador do século XXI tem ainda a sua disposição um repertório técnico ilimitado no que diz respeito a materiais e ferramentas de trabalho. [...] O fato é que, com o computador, a vida do ilustrador foi bastante facilitada, e para a indústria gráfica, em especial a que se dedica à produção de livros ilustrados, essa ferramenta possibilitou um incrível salto na qualidade dos impressos.

Peter Hunt⁴⁴, em análise sobre as especificidades do livro ilustrado, ressalta o seu grande potencial semiótico/semântico e avalia que as palavras podem aumentar, contradizer, expandir, ecoar ou interpretar as imagens, e vice-versa. Semelhante interação, entre significados da imagem e significados do texto, instaurou o contraponto

⁴² Linden, *op. cit.*, p.21.

⁴³ In Ieda Oliveira, *op cit.*, p.68.

⁴⁴ Peter Hunt, *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*, 2010, p.234.

narrativo no século XX. Para o autor, os livros ilustrados podem cruzar o limite entre os mundos verbal e pré-verbal e ser aliados da criança-leitora.

Antes de prosseguirmos e analisarmos como essas questões evoluíram no caso do livro ilustrado brasileiro, convém apresentarmos algumas categorizações acerca do objeto livro ilustrado.

Linden diferencia entre o livro ilustrado e outros que contêm imagens, observando que não há em muitos países um termo fixo para definir o livro ilustrado infantil. Conforme o contexto, em francês recebe o nome de “album” ou “livre d’images”, em Portugal “álbum ilustrado”, em espanhol “álbum” e em língua inglesa “picturebook”, “Picture book” e “picture-book”. Já no Brasil, Peter O’Sage⁴⁵ identificou vinte e duas denominações empregadas em estudos para referir-se ao livro de imagem.

Tanto do ponto de vista do objeto livro, como de sua organização interna, o livro ilustrado possui fronteiras difíceis de demarcar e Linden conclui, ademais, ser desnecessário fazê-lo. Desse modo, por ora preferimos adotar uma classificação mais ampla, como a sugerida por Camargo⁴⁶. Do ponto de vista da presença da imagem, o autor classifica os livros infantis em três blocos:

- 1) *livros de imagem*, em que a textualidade é exclusivamente – ou quase exclusivamente – visual e que geralmente narram uma história apenas com imagens;
- 2) *livros em que a textualidade é híbrida*, verbo-visual, e nos quais o texto e as ilustrações têm a mesma importância, configurando um diálogo a duas (ou mais) vozes;
- 3) *livros em que a textualidade é predominantemente verbal* e as ilustrações acompanham o texto.

Denominações à parte, concordamos que o livro ilustrado constitui efetivamente uma forma específica de expressão. Suas características serão discutidas como suporte

⁴⁵ Peter O’Sage, 2010, *apud* Spengler, 2010, p.5.

⁴⁶ Luís Camargo, Para que serve um livro com ilustrações? In *A criança e a produção cultural: do brinquedo à literatura*, 2003, p.290.

às análises desenvolvidas no capítulo 3, tendo por objeto ilustrações de livros brasileiros com textualidade híbrida.

1.4 História da imagem no livro ilustrado brasileiro

A literatura para infância e juventude no Brasil está dividida em quatro grandes períodos, segundo o pesquisador José Nicolau Gregorin Filho⁴⁷:

1. Precusores (Brasil Colônia até a década de 1920);
2. Lobatiano (década de 1920 a meados dos anos 80);
3. Pós-Lobatiano (meados dos anos 80 até início da década de 1990); e
4. Contemporâneo (meados dos anos 90 até hoje).

O primeiro caracteriza-se pela escassa produção literária, pois o Brasil se submetia às regras da corte portuguesa que proibia a produção de livros. Somente em 1808, com a implantação da Imprensa Régia, o acesso à leitura é concedido por intermédio de traduções de obras européias, sobretudo inglesas e francesas.

Com a proclamação da República no final do século XIX, o país começa a se industrializar, abre-se para o exterior e surge um tímido mercado interno consumidor de bens culturais. Entretanto, os títulos dessa época continuam predominantemente estrangeiros e com forte apelo moralista.

A exceção é o lançamento em 1905 da revista infantil *O Tico-Tico*, na qual surgiu o primeiro personagem de HQ autenticamente brasileiro, o Juquinha, criado por J. Carlos. Quem nos fala a seu respeito é Athos Eichler Cardoso⁴⁸:

Brasileiro nos pensamentos, palavras e atos, Juquinha prescindia de adaptações. Vivendo no Rio de Janeiro do início do século, interagindo com os habitantes, figuras populares na época: vendedores de rua, lusitanos donos de armazéns, militares, guardas-civis, foliões, bêbados, garrafeiros, vagabundos, velhos, negros, transeuntes, doutores e professores, compartilhando de cenários como as enchentes, tão comuns ainda hoje no Rio.

⁴⁷ José Gregorin Filho, *apud* Maia, 2009, p.36.

⁴⁸ Athos Eichler Cardoso, *Memórias d'O Tico-Tico: Juquinha, Giby e Miss Shocking*, 2009, p.43.

Em 1920, começa o segundo período com o lançamento de *A menina do narizinho arrebitado*, a primeira obra de Monteiro Lobato destinada às crianças. Claramente inspirada por valores modernistas, parte de sua originalidade consistiu em romper com o pastiche da literatura européia e promover personagens do folclore nacional. Na opinião de Mara Jane Maia⁴⁹, “dotado de uma visão mercadológica, o escritor teve a preocupação estética ao contratar o ilustrador Lemmo Lemmi, conhecido como Voltolino, para fazer a capa cartonada e os desenhos do miolo do livro.”

Outras razões para o sucesso desse livro, que logo se multiplicou em uma série sobre a turma do *Sítio do Picapau-Amarelo*, foram a identificação com o universo infantil propiciado pela personagem Narizinho e o carisma dos personagens simples e rurais.

Não obstante a marcante contribuição Lobatiana, a produção nacional manteve-se tímida até a década de 1970, em decorrência de um mercado editorial amador, de um público reduzido e de um parque gráfico obsoleto. A honrosa exceção é creditada à revista em quadrinhos *Pererê*, a primeira inteiramente nacional, cujos personagens foram criados pelo cartunista Ziraldo. Publicada mensalmente entre 1960 e 1964, com uma tiragem média de 120 mil exemplares, foi retirada do mercado após o golpe militar por ser considerada subversiva.

Em 1959, a Câmara Brasileira do Livro cria o Prêmio Jabuti de forma a estimular escritores e demais setores envolvidos na produção de livros. A categoria *Ilustração de Livro Infantil e Juvenil*, porém, precisou aguardar até 1996 para ser incluída no prêmio.

Em 1968 é criada a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e, em 1974, a instituição lança a premiação *O Melhor para Criança*, um estímulo à originalidade na produção local. Uma vez mais, contudo, a imagem demorou a ser considerada essencial à narração destinada à infância e juventude, tendo sido incluída na premiação apenas em 1981. Em 1993, foi inserida a categoria *Ilustrador Revelação* e, no ano seguinte, a de *Melhor Ilustração*.

Um dos primeiros resultados de semelhantes iniciativas foi, em 1969, o lançamento do livro *Flicts*, de Ziraldo, que conta a vida de uma cor inexistente. Sua

⁴⁹ Mara Jane Maia, *op. cit.*, p.39 e 41.

importância reside no destaque concedido às imagens com a criação de jogos entre as cores e as formas. Conforme Graça Ramos⁵⁰ nos ensina,

com Flicts começamos a compreender a imagem como um elemento em relação de diálogo com o texto verbal, tão importante como ele, o que deu também novo status ao papel do ilustrador. Antes, a existência de ilustrações em um livro já exigia atenção por parte do leitor, por provocar novas associações e abrir espaços no imaginário. Mas, agora, o conjunto de imagens – as ilustrações e forma do livro – requer um pensamento visual capaz de absorver da maneira mais ampla possível mensagens que um livro infantil pode conter em suas páginas.

Na sequência do sucesso de Ziraldo, o artista plástico Juarez Machado lança as obras infantis *Ida e Volta* e *Domingo de manhã*, ambas em 1976, que dispensam o texto verbal e inauguram no Brasil a categoria do livro-imagem. A primeira delas, inclusive, é mais radical e prescinde de uma ordem fixa para a apreensão da narrativa – tanto podia ser lida do início para o final, como ao contrário.

A terceira etapa é marcada pelo fim da ditadura militar e consequente abertura política do país a uma maior liberdade de expressão. A experimentação nos meios de comunicação verbal e visual, aliada ao tratamento de temas até então considerados tabu, traz novo fôlego ao mercado editorial infantil e juvenil.

Desponta um grupo de autoras com expressiva contribuição à literatura infantil, cujo conjunto de títulos publicados confere novo rumo à atividade no Brasil. São elas: Lygia Bojunga, Ana Maria Machado, Fernanda Lopes de Almeida, Ruth Rocha, Eva Furnari e Sylvia Orthof. Na opinião de Odilon Moraes⁵¹,

Nos anos 1980 foram publicados títulos com marcantes alicerces visuais, como, por exemplo, os da Coleção Peixe Vivo (1980), de Eva Furnari, desenvolvidos a convite da própria editora. Foi dessa maneira que, de forma gradual, a ilustração no Brasil deixou de ser apenas um ornamento ou complemento do texto para se tornar uma linguagem mais independente, cujos desenvolvimento e expansão obrigaram a crítica literária especializada a rever antigos paradigmas e a adotar novas abordagens de leitura e interpretação das imagens nascentes, cada vez mais ricas e sugestivas.

O quarto período, contemporâneo, espelha os resultados de uma confluência de fatores favoráveis: um parque gráfico significativamente atualizado, um mercado editorial amadurecido e um público leitor interno mais fiel e exigente em termos de

⁵⁰ Graça Ramos, *op. cit.*, p. 30.

⁵¹ In *Ilustradores Sib*, 2008, p.7.

qualidade final oferecida. Além desses, nos anos 1990, Odilon Moraes⁵² ainda destaca o encontro de uma geração de artistas jovens e criativos com a consagrada geração precedente, dando continuidade à experimentação no âmbito das literaturas infantil e juvenil:

Esse inevitável encontro fortaleceu a percepção do potencial narrativo e poético das ilustrações, e despertou interesse e apoio de editores e autores que identificaram na mudança de enfoque a possibilidade de renovar as experiências narrativas conhecidas.

Também é digno de nota o progressivo amadurecimento da categoria que, em 2011, fundou a SIB – Sociedade dos Ilustradores do Brasil, entidade aglutinadora de profissionais de diversas áreas, como publicidade, design, cartum, charge, caricatura, quadrinhos e, particularmente, os ilustradores de livros infantis e juvenis. A busca por uma gestão mais inteligente do espaço autoral e a inserção do livro brasileiro no mercado exterior são outros desdobramentos desse processo histórico.

Conforme discutiremos no capítulo 3, o objeto livro é também um produto capaz de divulgar valores da cultura brasileira para públicos interno e externo, bem como movimentar grandes somas no mercado de bens culturais. A diversidade cultural, alicerce da sociedade brasileira que a ilustração de livros para infância e juventude espelha e divulga, pode ser um atributo de qualidade nesse mercado.

Entretanto, cabe observar que, se em comparação ao código verbal, há pouca pesquisa sobre o código visual, maior ainda é a lacuna de estudos críticos sobre ilustração, especialmente sobre ilustração brasileira. Ana Maria Machado⁵³ comenta que em virtude do *boom* vivido pela literatura infantil brasileira nos anos 80, multiplicaram-se estudos e análises a respeito, tanto sobre o conjunto de autores e principais tendências dos livros publicados, como os que puseram foco sobre escritores individuais.

No entanto, a ilustração brasileira não tem vivenciado destino semelhante. De início, esse atraso era compreensível, porque a ilustração não acompanhou no mesmo ritmo o extraordinário desenvolvimento de qualidade dos textos. Mas mesmo posteriormente, quando chegou sua vez de adquirir uma inegável maioridade, a lacuna continua. A produção de nossos ilustradores não tem sido objeto de estudos críticos de forma análoga ou equivalente ao que tem acontecido com o trabalho dos escritores. E isso está fazendo falta.

⁵² Odilon Moraes, *ibid.*, p. 8.

⁵³ In Rui de Oliveira, *Pelos Jardins de Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*, 2008, p.14.

Embora a autora reconheça que os próprios ilustradores brasileiros vêm desenvolvendo há bastante tempo uma reflexão sobre seu processo criativo e sobre os resultados com ele alcançados, lamenta o fato de tais reflexões não estarem sendo publicadas com maior frequência. Um dos temas apontados pela autora como deficitários está relacionado ao nosso objeto de investigação, e diz respeito a questões de identidade visual e de traduzibilidade das ilustrações em um mercado globalizado, sobretudo no que tange à ilustração latino-americana em geral e à brasileira em particular.

Maria Laura Spengler⁵⁴, pesquisadora dedicada ao tema da narrativa visual, identificou as seguintes publicações sobre o livro de imagens em levantamento teórico e didático fornecido por estudiosos no Brasil: Luís Camargo (1995), Fanny Abramovich (1997), Nelly Novaes Coelho (2000), Maria Zilda da Cunha (2009), Lúcia Pimentel Góes (2003 e 2009), Regina Zilberman (2005), Lígia Cadermatori (2006), Eliane Debus (2006), Maria Alice Faria (2008), Ieda de Oliveira (2008) e Peter O'Sage (2010).

Conforme podemos observar junto com Spengler, o livro de imagem vem ganhando espaço nas pesquisas que envolvem a literatura infantil no Brasil, especialmente nos últimos anos. A autora aponta a necessidade de se nomear este gênero literário, já que o mesmo se apresenta sob diversas denominações nos estudos levantados.

As 13 obras selecionadas para a presente investigação estão inseridas no período contemporâneo e exibem características que estudiosos apontam como as do livro ilustrado pós-moderno. De acordo com Graça Ramos⁵⁵, são algumas delas:

As variações no design – no interior do livro ocorrem diferenças de tratamento no formato das páginas; o abandono da cronologia linear, a história não tem mais uma linha de tempo organizada; a intertextualidade, que é a referência a outros textos; o jogo, em que o leitor é convidado a ler o livro como um quebra-cabeça; a multiplicidade de significados, que permite a escolha de vários caminhos para compreender a obra, criando diferentes públicos para ela; e a quebra de fronteiras entre cultura popular e alta.

Tais características são ressaltadas nas análises efetuadas ao longo do capítulo 3, nas quais procuramos especificamente detalhar os intertextos elaborados com elementos

⁵⁴ Maria Laura Spengler, *Livro de imagem: Quando a ilustração se faz dona da palavra*, 2010.

⁵⁵ Graça Ramos, *op. cit.*, p.79.

das culturas populares e tradicionais brasileiras. Do mesmo modo, nosso trabalho prático, apresentado no capítulo 4, retoma as características de intertextualidade, metaficção e abandono da cronologia linear, relacionando-as a características do modelo de obra aberta discutido por Umberto Eco⁵⁶.

A seguir, apresentamos no capítulo 2 uma breve análise das principais questões ligadas à cultura brasileira que dizem respeito ao presente estudo.

⁵⁶ Umberto Eco, *A obra aberta*, 1991.

2. Expressões Culturais em Foco

Começamos o presente capítulo cientes de que o seu tema já suscitou acaloradas discussões, recebeu diferentes enfoques e tratamentos ao longo do tempo e, atualmente, continua proporcionando divergências entre os estudiosos. Talvez assim seja porque o tema raiz – cultura - impõe dificuldades à sua apreensão objetiva, justamente pelo fato de estarmos todos, e sempre, nele mergulhados.

Na opinião de Peter Burke⁵⁷, o problema básico é que uma “cultura” é um sistema com limites muito indefinidos, e abordagens mais abrangentes correm o risco de não proporcionar diferenciação entre os conceitos de cultura e sociedade.

Hoje, contudo, seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo “cultura” muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser aprendido em uma dada sociedade – como beber, andar, falar, silenciar assim por diante. Em outras palavras, a história da cultura inclui agora a história das ações ou noções subjacentes à vida cotidiana. O que se costumava considerar garantido, óbvio, normal ou “senso comum” agora é visto como algo que varia de sociedade a sociedade e muda de um século a outro, que é “construído” socialmente e portanto requer explicação e interpretação social e histórica.

De forma a obter um conceito operativamente útil em seu estudo sobre culturas populares da Europa na época moderna, Burke⁵⁸ assumiu reduções e definiu cultura, com ênfase na mentalidade, como “um sistema de significados, atitudes e valores compartilhados, e as formas simbólicas (apresentações, artefatos) nas quais eles se expressam ou se incorporam.”

Também Teixeira Coelho⁵⁹ argumenta que um conceito muito abrangente de cultura derivado da antropologia, que busca apenas entender o mundo, deixa de ser operativo quando empregado por outra disciplina que deseja atuar sobre o mundo de modo a transformá-lo. Para o autor, porém, cujo interesse reside no estudo e prática de políticas culturais, a ideia chave deve ser cultura como processo e atividade, e não cultura como um objeto ou um estado. Semelhante visão o leva a ser crítico quanto à ideia de *identidade cultural*, preferindo a de *identificação*, por expressar um processo

⁵⁷ Peter Burke, *Cultura Popular na Idade Moderna*, 2010, p. 22.

⁵⁸ Peter Burke, *ibidem*.

⁵⁹ Teixeira Coelho, *A cultura e seu contrário*, 2008, p. 17.

aberto em que traços descritores de um grupo ou indivíduo estão em constante fusão, sem contudo desaparecer por completo.

*O desenho assim esboçado mostra a cultura hoje como uma cultura livre, móvel e flutuante [...] Indício dessa situação é que mesmo uma noção muito sólida como a de patrimônio material, que remeteu a bens culturais sólidos como velhas igrejas e monumentos, perde importância em política cultural para a de patrimônio imaterial, feito da linguagem, da dança, do comportamento geral das pessoas e grupos, todas essas entidades voláteis e cambiantes.*⁶⁰

Muitas outras conceituações e considerações poderiam ser aqui apresentadas, pois o tema rende diversos entendimentos e aplicações. No entanto, nos resumiremos às duas apresentadas por sintetizarem as expressões de cultura que interessam às nossas análises sobre ilustração no livro infantil e juvenil. Para interpretar os intertextos criados pelos ilustradores investigados, foram consideradas fontes de referência visual aqueles bens integrantes dos patrimônios material e imaterial brasileiro, portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade, tais como descritos por Adélia Borges e Cristiana Barreto⁶¹:

Patrimônio Material

- artes visuais (esculturas, pinturas, desenhos, grafites, plumária etc);
- design, ou seja, criações que tenham uma finalidade de uso, tanto no âmbito do produto (utensílios, tecidos, brinquedos, veículos, adornos etc), quanto no âmbito gráfico (tipografia vernacular expressa em avisos, fachadas, para-lamas de caminhão etc);
- arquitetura vernacular brasileira, mostrada por meio de fotos, desenhos, eventualmente maquetes etc;
- roupas, adereços etc.

Patrimônio Imaterial

- Saberes, no qual estão inscritos conhecimentos e modos de fazer, enraizados no cotidiano das comunidades;
- Celebrações, no qual estão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e outras práticas da vida social;

⁶⁰ Teixeira Coelho, *op. cit.*, p. 52.

⁶¹ Adélia Borges e Cristiana Barreto (org.), *Pavilhão das Culturas Brasileiras*, 2010, p.66.

- Formas de expressão, no qual estão inscritas manifestações literárias, musicais, artísticas, cênicas e lúdicas;
- Sítios e espaços, no qual serão concentradas e reproduzidas as práticas culturais coletivas.

A seguir, comentaremos sobre o desenvolvimento de algumas questões ligadas às culturas populares e tradicionais na Europa e no Brasil.

2.1 As Sociedades Modernas e a Descoberta dos Saberes do Povo

No final do século XVIII e início do século XIX, as culturas populares atizaram o interesse de intelectuais em uma Europa marcada por profundas transformações. De par com a Revolução Industrial, uma crescente racionalização do governo, da administração e da economia fez-se presente. O homem, até então visto sob o prisma do coletivo, passou a ser regido pelas ideias de indivíduo e igualdade. Politicamente, pulsava a ascensão do nacionalismo, com movimentos de autodefinição e libertação nacional.

Nesse momento, conforme descreve Rita Laura de Carvalho⁶², surgiu a percepção de um estado latente, um mundo de dentro cujos valores resistiam à velocidade das novas formas de representação do homem e da sociedade.

Trata-se de um coágulo internamente coeso que não se dissolve no processo voraz de equalização e individuação, que não é triturado pela nova máquina institucional. No seio de sociedades que se representam – no nível de seus códigos legais – como homogêneas, regidas por normas universais e unificadores, surge simultaneamente a percepção de que fragmentos de um estrato anterior permanecem sem ser dissolvidos neste processo de constituição dos estados-nação que caracterizou a modernidade.

A partir dessa percepção de uma heterogeneidade que resistia, na contramão de um processo dominante de padronização das sociedades e dos indivíduos, cresceu o contraste delineador da relação entre os costumes populares de um lado, e as normas de comportamento institucionalizadas, do outro. As primeiras passavam a ser emblemáticas do passado, de um mundo fragmentário e em desaparecimento, enquanto as segundas aludiam ao mundo emergente, progressista e em crescente integração.

⁶² Rita Laura de Carvalho, in *Seminário Folclore e Cultura Popular*, 2000, p. 13.

Nessa época, apareceram os inventários de cultura popular motivados pelo mito do “mundo perdido”: as coletâneas de cantigas, a preocupação com o folclore, a descoberta das festas, as coletâneas de contos e poesia populares.

Para Burke⁶³, três características corresponderiam a essa noção de cultura popular: o primitivismo, o comunalismo e o purismo. O primitivismo diz respeito à origem exótica, selvagem ou natural das expressões populares, cuja origem estaria localizada em um tempo remoto indeterminado. O comunalismo, teoria formulada pelos irmãos Grimm, apresenta a cultura popular como de autoria comunitária, nunca singular, fruto de uma tradição e de um passado maiores que o indivíduo. O purismo associa a produção popular à natureza simples, intuitiva e irracional do próprio povo.

Instauradas sobre o marco dessa separação erudito-popular, Rita de Carvalho discerne três ideias que, talvez precisamente pela sua difícil delimitação, conduziram o rumo das discussões sobre culturas durante a época moderna: *povo*, identificado como os grupos que usufruem e transmitem o saber arcaico em questão; *nação*, com seu correlato de identidade nacional; e *tradição*, com suas noções correlatas de cultura, costume, conservantismo, transmissão etc.

Tratava-se, em suma, de saberes tradicionais do povo, vistos, desde a perspectiva de uma nação moderna, como fragmentos idiossincráticos de cultura pertencentes a esse povo e que podiam ser resgatados pela nação e racionalizados como demarcação de uma essência, de uma realidade diferenciadora. Em diferentes países e para os diversos autores, estes três elementos jogaram papéis de peso diferente, mas é possível dizer que eles formam o marco dentro do qual a noção de saber popular, folclore ou cultura popular, foi pensado⁶⁴.

A problemática estabelecida por estas ideias difusas, surgida na Europa e adotada na América Latina, influenciou a forma como folcloristas e pensadores sociais delimitaram seus campos de estudo e respectivas metodologias de pesquisa, com grande ênfase na elaboração de tipologias de culturas e grupos sociais. A preocupação taxonômica gerou tentativas de definir claramente as fronteiras entre folclore, cultura popular, cultura tradicional, culturas etnológicas, cultura de massas, cultura nacional e cultura erudita, com resultados pouco satisfatórios.

⁶³ Peter Burke, *op. cit.*

⁶⁴ Rita Laura de Carvalho, *op. cit.*, p.15.

A polêmica somente foi esvaziada quando um novo paradigma, introduzido pelas Ciências Sociais, estabeleceu a relevância do cognitivo e ideacional frente ao visível e fenomênico. De acordo com esse entendimento, a cultura funcionaria da mesma maneira para todos: “Todo núcleo ideacional era igualmente tradicional – no sentido de transmitido e relativamente estável – e, ao mesmo tempo, dinâmico – em constante estado de transformação, de adaptação”⁶⁵. Ou seja, haveria uma constante tensão entre variedade e unidade, características contraditórias das culturas populares, e enxergar uma tradição como imutável equivaleria a vê-la fora do tempo.

De forma análoga, o conceito de circulação de níveis salientou que não existem formas culturais estanques e incomunicáveis, sejam elas tradicionais, eruditas, ou de massa. A esse respeito, Umberto Eco, nos anos sessenta, argumentou que os diferentes níveis culturais dialogam, se contaminam e há produtos que circulam pelos três, criando um trânsito de valores estéticos, práticos e teóricos de grande complexidade. Entretanto, o autor diferenciou entre consumo e apropriação crítica:

*A transmigração de estilemas de um nível superior para um inferior não significa, necessariamente, que os citados estilemas tenham encontrado foros de cidadania no nível inferior só porque se “consumiram” ou se “compromissaram”. Em certos casos, é o que realmente acontece, em outros, assistimos a uma evolução do gosto coletivo que obteve e desfruta, a nível mais amplo, descobertas já antecipadas por via puramente experimental, a nível mais restrito.*⁶⁶

Diante dessa percepção sobre o dinamismo das expressões culturais e do reconhecimento do poder massificador do capitalismo por intermédio da indústria cultural, formulou-se o entendimento de que as duas tradições “puras” – a popular e a clássica – se transformaram ao longo de um complexo processo histórico. Pouco a pouco se diluindo, às vezes misturando-se entre si, elas geraram uma multiplicidade de formas, tanto orais como escritas e, finalmente, eletrônicas, que circulam pelas várias camadas sociais da população dos países europeus e latino-americanos até os dias de hoje⁶⁷.

Desse modo, chegamos à formulação atual dos dois conceitos aplicados no presente estudo: cultura popular e cultura tradicional. A primeira, cultura popular, é

⁶⁵ Rita Laura de Carvalho, *op. cit.*, p.19.

⁶⁶ Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados*, 1993, p. 56.

⁶⁷ Jorge José de Carvalho, in *Seminário Folclore e Cultura Popular*, 2000, p. 29.

entendida como aquela produção surgida diretamente na urbe e calcada na experiência do homem urbano. É uma cultura de fragmentação, na qual se observam tanto a separação entre produtor e consumidor, quanto a experiência mais imediata de gratificação e de entretenimento. Em princípio cheia de uma energia renovadora, contestadora, livre do peso imobilizador das grandes tradições (erudita e folclórica), corre o risco de reduzir-se à cultura de massa quando torna-se por demasiado comercial e reforçadora assumida do *status quo*⁶⁸.

A segunda, cultura tradicional, seria composta por expressões de um certo tipo de sentimento, de convívio social e de visão de mundo que, ainda quando totalmente reinterpretadas e revestidas das modernas técnicas de difusão, continuam remetendo à memória longa. Conforme José Jorge de Carvalho nos ensina,

*Há uma mentalidade bem definida que se expressa em determinados objetos ou formas estéticas objetificadas – uma quadra em verso, uma vestimenta, um ritmo de tambor, um padrão de cores, etc, são signos diacríticos de uma experiência social muito particular. Por mais manipulados que sejam, apontam para a continuidade da sociedade ao expressar um ideal de relações intensas de espírito comunitário, de uma afinidade básica, anterior ao individualismo moderno. Essas relações, em estado puro, hoje em dia já quase não existem, a não ser, talvez, em alguns recantos do interior, mas continuam existindo como idéia. Ou, dito de uma forma mais política, continuam pertencendo ao reino de uma utopia da sociedade como um todo.*⁶⁹

Deste modo, o autor aponta como pertencentes à cultura tradicional não necessariamente manifestações empíricas “autênticas” - visto a noção de autenticidade ser questionável diante da fluidez dos níveis culturais -, mas sobretudo aquelas que mantêm acesas as idéias de permanência e de comunidade.

A esse respeito, Ricardo Azevedo, em seu estudo sobre música popular brasileira e tipos de discurso, também chama a atenção para a existência de um modelo de consciência popular que se caracterizaria pelo *discurso-nós* em oposição ao *discurso-eu*. Nele, os interesses e visões coletivos predominariam sobre os individuais, mediante a ênfase na família e na comunidade, a adoção de modelos hierárquicos e a valorização da religiosidade e do senso comum⁷⁰.

⁶⁸ Jorge José de Carvalho, *ibidem*.

⁶⁹ Jorge José de Carvalho, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁰ Ricardo Azevedo, *Letras de samba, modelos de consciência e discursos populares*, 2001.

2.2 As Peculiaridades do Debate no Brasil

No final do século XIX, a preocupação com a construção de uma identidade nacional foi guiada pelos conceitos de meio e de raça, fatores considerados determinantes para explicar o nosso atraso cultural em relação à Europa. A partir dessa visão pessimista, o clima dificultaria o enraizamento da cultura européia, enquanto a mestiçagem e a heterogeneidade de culturas prejudicariam a estrutura do Brasil, tornando-o um país doente. Neste contexto, o elemento folclórico é percebido como vestígio de etapas pouco evoluídas, que precisam ser descartadas de modo a atingirmos a modernidade.

O modernismo, desde as suas manifestações no início da década de 1920, teve como proposta a modernização da produção cultural nacional. Visando incorporar o Brasil no *concerto internacional das nações*, o país embarcou em um projeto imediatista para diminuir a distancia entre o país e o chamado mundo culto.

De acordo com Eduardo Jardim de Moraes, é a problemática da modernização que conduz à questão da nacionalidade e à conseqüente tentativa de definição das características próprias e originais do Brasil:

A elaboração do retrato-do-Brasil pelo modernismo traduz a presença, no movimento, de basicamente duas preocupações amadurecidas. Na primeira, opera-se uma cadeia de reduções – a redução do elemento nacional ao elemento popular, a redução do elemento popular ao elemento folclórico. E a segunda se preocupa em submeter o elemento folclórico a uma forma de apreciação onde ele aparece como elemento primitivo e ao mesmo tempo como alguma coisa de próprio, de genuíno, articulado a um contexto mais amplo⁷¹.

Gilberto Freyre é tido com um dos autores que produziram a mudança na análise da sociedade: da raça para a cultura. Anteriormente considerados fardos, raça, meio e mestiçagem passaram a agregar valor positivo ao Brasil, agora visto como a antecipação de um futuro promissor.

O modernismo, então, foi decisivo para a ascensão do popular à categoria do estético. O movimento assumiu e fomentou a circularidade entre o culto e o popular,

⁷¹ Eduardo Jardim de Moraes, in *Seminário Folclore e Cultura Popular*, 2000, p. 77.

além de promover uma renovação na mentalidade e uma reavaliação do nosso passado artístico⁷².

Neste cenário, os intelectuais do Estado Novo construíram uma ponte entre o Movimento Modernista e o regime de 1937, que se apresentava oficialmente voltado para os verdadeiros valores nacionais. Arte e cultura deviam estar a serviço da nação e caberia aos intelectuais captar e interpretar os anseios da sociedade, repassando-os à coordenação do Estado. Daí a importância dos instrumentos de ação educativa – o rádio, o cinema, os esportes – garantindo a comunicação direta entre a sociedade e o governo, e permitindo a este o exercício do seu papel: educar e doutrinar o povo.

Sob influência do Estado Novo, há uma reconceituação do popular. De um lado, estão seus aspectos positivos: pureza, espontaneidade e autenticidade. Do outro, o povo é referido como inconsciente, analfabeto, deseducado, sendo necessária a educação popular.

Diante do impositivo de construção de uma identidade nacional, buscou-se alcançar as fontes genuínas da cultura nacional por dois processos: um voltado para o passado, outro para o futuro, conforme analisa Lúcia Lippi Oliveira⁷³.

Para os folcloristas, a autenticidade estaria no passado histórico ou mítico, justificando as iniciativas para a recuperação da memória nacional. Já para os integrantes do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), criado em julho de 1955, o homem brasileiro seria, ao contrário, um homem sem passado, alienado porque fora colonizado, ao qual haviam sido impostos conjuntos culturais estrangeiros. Nessa visão, tornava-se urgente criar ou descobrir uma cultura nacional válida. A seguir, comentaremos brevemente as contribuições de cada um desses grupos.

Em 1937, a Sociedade de Etnografia e Folclore estava ligada ao Departamento de Cultura do Município de São Paulo, presidida por Mário de Andrade e secretariada por Dina Lévi-Strauss, à frente de intelectuais de várias procedências. Em um grande esforço, foram realizados diversos estudos folclóricos pelas regiões brasileiras, as famosas viagens etnográficas, com o objetivo de conhecer a “coisa nacional”.

⁷² Lélia Coelho Frota, in *Cultura Material*, 2000.

⁷³ Lúcia Lippi Oliveira, in *Seminário Folclore e Cultura Popular*, 2000, p. 71.

A estruturação das ciências sociais corria paralelamente. A Escola de Sociologia e Política de São Paulo é criada em 1933; a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, em 1934. A criação desses cursos superiores e a atuação dos professores e pesquisadores estrangeiros transformaram as pesquisas desenvolvidas até então com a incorporação de novos autores e de novo instrumental teórico e prático. Disciplinas como a sociologia, a antropologia, a história, a psicologia, e posteriormente a economia e a política, começaram a ter seus contornos mais bem delineados. Com o decorrer do tempo, o folclore se distanciou das ciências sociais e novos enfoques aos estudos realizados foram adotados.

Quanto ao ISEB, independente de suas fases e divisões internas, condensou a proposta nacional-desenvolvimentista que considerava a participação do Estado na economia a saída para quebrar os obstáculos à industrialização. Os intelectuais do ISEB difundiram os conceitos de cultura alienada, colonialismo cultural e autenticidade, no intuito de fornecer ao povo uma ideologia que o ajudasse no processo de tomada de consciência. Era necessária a elaboração de uma identidade que fizesse oposição ao pólo dominador estrangeiro e ajudassem a construção de uma consciência crítica e independente.

Um projeto político social é formulado, destinado à integração quer de classes sociais oprimidas, quer de negros, brancos e índios na sociedade nacional. Surgem com mais regularidade, na segunda metade da década de 1950, trabalhos sobre a integração indígena na sociedade brasileira. As pesquisas anteriores sobre as comunidades indígenas haviam focado o estudo de mitos, lendas, crenças, línguas, ocupando-se basicamente de aspectos culturais.

Como os indígenas, os negros são considerados também portadores de um “tempo passado”. A sobrevivência de traços culturais de origem, a compreensão e classificação de cultos e o sincretismo religioso constituem problemas para os estudiosos da cultura negra. Paralelamente surgem trabalhos que ressaltam as relações sociais interétnicas.

Na esteira dos movimentos de esquerda no país, em 1961 intelectuais criam o Movimento de Cultura popular em Recife e contribuem, direta ou indiretamente, para a abertura de novos museus. Refletindo um movimento de revisão crítica do papel dos museus, estes espaços iniciam um processo de reformulação de suas estruturas e buscam

compatibilizar suas atividades com as novas demandas da sociedade. Deixam de ser espaços consagrados exclusivamente à cultura das elites, aos fatos e personalidades excepcionais da história, e passam a incorporar questões da vida cotidiana das comunidades.⁷⁴

Entretanto, o regime militar, instaurado com o golpe de 1964, interrompe abruptamente as iniciativas de abertura e reformulação. Durante um período, apenas recebem incentivo governamental aquelas iniciativas destinadas a glorificar os feitos das autoridades e a história oficial.

A valorização da cultura popular persiste, contudo, graças ao trabalho de personalidades e grupos que resistem ao pensamento dominante. Em 1968, funda-se no Rio de Janeiro o Museu de Folclore, posteriormente batizado de Edison Carneiro. Em 1969, é montada no Museu de Arte de São Paulo a emblemática exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, organizada por Lina Bo Bardi. Surgem também iniciativas regionais de valorização das identidades locais, feitas em várias universidades, tais como, em 1974, o Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso, e o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, da Universidade Federal de Alagoas, em 1975. Simultaneamente, antigas iniciativas se rearticulam, como a junção de acervos no Museu do Homem do Nordeste, aberto em 1979 no Recife.⁷⁵

Também o artista plástico e designer Aloísio Magalhães desempenhou papel relevante ao constituir, em 1975, o Centro Nacional de Referência Cultural. Quatro programas de estudo, que geraram diversos desdobramentos regionais, foram instituídos: mapeamento da atividade artesanal; levantamentos socioculturais; história da ciência e da tecnologia no Brasil; e levantamentos de documentação sobre o país.

Em 1979, Aloísio leva para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) o conceito mais alargado de patrimônio cultural, incluindo outros bens de referência além dos bens imóveis: o bem cultural móvel, as atividades do povo, as atividades artesanais e os hábitos culturais da comunidade. À semelhança de Lina Bo Bardi, Aloísio enfatiza a importância de descobrir na cultura popular forças motrizes para o futuro do país:

⁷⁴ Letícia Julião, 2006, *apud*. Adélia Borges e Cristiana Barreto (org.), *op. cit.*, p.37.

⁷⁵ Adélia Borges e Cristiana Barreto, *ibidem*.

[...] existe vasta gama de bens – procedentes sobretudo do fazer popular – que por estarem inseridos na dinâmica viva do cotidiano não são considerados como bens culturais nem utilizados na formulação das políticas econômica e tecnológica. No entanto, é a partir deles que se afere o potencial, se reconhece a vocação e se descobrem os valores mais autênticos de uma nacionalidade. Além disso, é deles e de sua reiterada presença que surgem expressões de síntese de valor criativo que constitui o objeto de arte.⁷⁶

O reconhecimento do aspecto intangível do patrimônio é assegurado pela Constituição Federal Brasileira de 1988, em seu artigo 216, e posteriormente, em 1989, pela *Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*. Finalmente, em 2000, é promulgado o Decreto nº 3.551 que institui a figura do registro para a preservação dos bens intangíveis.

Com essa medida, o governo brasileiro alinhou-se às diretrizes lançadas no plano internacional pela Unesco que, desde 2003, reforçava a necessidade de implementação de políticas públicas seja para a salvaguarda do patrimônio cultural intangível, seja para a proteção e promoção da diversidade cultural.

Atualmente, o Brasil vive um momento de grande interesse pelas culturas populares e tradicionais, com o surgimento de iniciativas em vários níveis: instalação de novos museus especializados; organização de pequenos museus de atuação regional, muitos por iniciativa das próprias comunidades retratadas; expansão dos acervos existentes mediante novas aquisições; lançamentos de publicações, debates e redes de discussão sobre o tema; e a formação de centenas de milhares de grupos em todo o país dedicados à música, à dança, aos folguedos e às práticas populares tradicionais.

Toda essa movimentação corrobora o entendimento contemporâneo, conforme exposto por Borges e Barreto, de que as expressões culturais não estão apartadas do processo histórico e sofrem constante processo de ressignificação.

Em outras palavras, usos e costumes se modificam, seu sentido vai sendo constantemente ressignificado, num processo que não se traduz em perda, mas, pelo contrário, em vitalidade dessas expressões culturais que se conservam na memória de um grupo e/ou comunidade, proporcionando-lhe um sentido de continuidade e identidade⁷⁷.

⁷⁶ Aloísio Magalhães, apud. Adélia Borges e Cristiana Barreto, *op. cit.*, p. 43.

⁷⁷ Adélia Borges e Cristiana Barreto, *op. cit.*, p. 45.

O presente estudo sobre influências das culturas populares e tradicionais na ilustração brasileira contemporânea insere-se precisamente neste cenário. Ao investigar a presença de expressões culturais na nossa ilustração para infância e juventude, estamos enfocando uma forma de interação dessas mesmas expressões com outros segmentos da sociedade. O objeto livro ilustrado, por ser ele próprio um produto no mercado de bens culturais, serve duplamente como suporte e veículo para o processo de ressignificação, espalhando seus conteúdos para novos públicos. A cada intertexto formulado com elementos do patrimônio cultural brasileiro, o ilustrador contribui com a vitalidade de sua linguagem poética para a preservação de nossa memória.

Pois, conforme proposto por Maurice Halbwachs em seu estudo sobre memória coletiva, memórias partilhadas por diferentes grupos perduram mais tempo.

Reconhecer por imagens é ligar a imagem (vista ou evocada) de um objeto a outras imagens que forma com elas um conjunto e uma espécie de quadro, é reencontrar as ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos ou sentimentos⁷⁸.

Ou seja, a presença de referências culturais em ilustrações, além de enriquecer as possibilidades de leitura do texto, favorece a criação de uma memória coletiva do povo brasileiro.

No capítulo seguinte, analisaremos como quatro ilustradores nacionais participam desse processo, comentando ainda algumas questões específicas da ilustração nacional.

⁷⁸ Maurice Halbwachs, *A memória coletiva*, 2006, p. 55.

3. As Culturas Populares e Tradicionais na Visão de Ilustradores Nacionais

Considerando que nossa linguagem nos revela a nós mesmos e aos outros, o uso da imagem como instrumento de comunicação e expressão pelo homem implicaria a contínua formação de representações imagéticas dos diferentes grupos culturais. Pois, desde as pinturas nas paredes das cavernas até os hologramas encarregados de transmitir informações aos passageiros em aeroportos internacionais, a produção de registros visuais sempre esteve associada ao desenvolvimento das sociedades humanas.

Cada uma dessas expressões, quer perdida no tempo, quer documentada e preservada em acervos ou em contínua transformação pela incorporação de novos recursos técnicos e materiais, testemunha uma determinada forma de pensar e estar no mundo. Em outras palavras, como nos ensina Philippe Descola⁷⁹, o homem é uma fábrica de imagens por intermédio das quais temos acesso a visões de mundo: somente representamos o que pode ser percebido ou imaginado. Da mesma forma, somente percebemos ou imaginamos aquilo que aprendemos a discernir como significativo no fluxo de impressões sensíveis e a reconhecer no nosso imaginário.

Segundo o Museu Nacional de Ilustração Americana⁸⁰, situado em Rhode Island, a ilustração é também um reservatório de história social e cultural, repleto de imagens icônicas sobre eventos, valores, músicas, literatura, objetos de desejo, dentre outras. Revistas, jornais, cartazes, capas e miolos de livros ilustrados, capas de discos e inúmeros produtos impressos testemunham que a ilustração está no coração da imagem gráfica e compõem o acervo da sua história.

Além disso, o modo representacional adotado pelo ilustrador, conforme argumenta Nilce Pereira⁸¹, é em grande medida influenciado pelas convenções estéticas do momento em que vive, materializando a interpretação e as preferências da época na qual desenvolve o seu trabalho.

No presente capítulo, assumimos o pressuposto de que a ilustração, assim como demais formas de expressão artística, constitui uma linguagem e serve ao propósito da comunicação humana. Especificamente nos deteremos em casos da ilustração brasileira

⁷⁹ Philippe Descola, *La Fabrique des images*, 2010, p.12.

⁸⁰ In Lawrence Zeegen, *What is Illustration?*, 2009, p.18.

⁸¹ Nilce Pereira, *Traduzindo com imagens: a imagem como reescritura, a ilustração como tradução*, 2008, p.81.

contemporânea, procurando evidenciar como essa fonte de imagens revela traços de nossa cultura, tanto para nós mesmos, quanto para os países que porventura entrem em contato com o livro ilustrado nacional.

Tecidas essas considerações, podemos melhor compreender as palavras do curador da mostra *IllustraBrazil*⁸², Bruno Porto: “Mais do que uma exposição sobre a ilustração brasileira, esta é uma exposição sobre o Brasil, visto sob a perspectiva de cada ilustrador.” Inserido numa abordagem de negócios e divulgado em relevantes canais de informação nacionais e internacionais, o evento reuniu representações em diversos estilos e técnicas de fauna, flora, folclore, cidades, esportes, artes, hábitos e gentes do país. Seu subtítulo - *Um recorte da cultura brasileira na ilustração* - não deixa dúvidas quanto ao caráter disseminador de informações culturais da ilustração, que soube retratar para o mercado chinês as cores vivas da diversidade do povo brasileiro.

Esse colorido e uma originalidade de soluções visuais, certamente estimulados pela mistura de raças e culturas que nos define enquanto nação, estão cada vez mais presentes e valorizados em nossa ilustração infantil e juvenil, tanto no mercado editorial interno quanto no externo.

A Feira de Bolonha, na Itália, apóia, prestigia e estimula o trabalho dos países através das seções nacionais do International Board on Books for Young People – IBB, cuja seção brasileira é a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ. A ilustração e a imagem têm papel importante na maneira como os organizadores encaram a feira, único evento no mundo com atividades exclusivamente dedicadas ao assunto. Todo ano há um espaço voltado para exposições de ilustração e um prêmio para o melhor projeto de arte gráfica editorial.

A FNLIJ participa da feira desde 1974. Nos anos 1970 e 1980 a presença era tímida, mas em 1995 o Brasil já participou como país convidado em reconhecimento ao esforço dos nossos profissionais do livro para vencer obstáculos em busca da qualidade.

⁸² Organizada pela Sociedade dos Ilustradores do Brasil - SIB, realizou-se em Xangai entre 20 de agosto e 24 de setembro de 2011 e contou com o apoio do Ministério das Relações Exteriores e do Consulado-Geral do Brasil naquela cidade chinesa. O evento foi uma versão internacional do *IllustraBrasil* que ocorre anualmente em São Paulo e Rio de Janeiro e apresenta o melhor da produção de seus associados, além de uma programação de palestras, workshops e mesas-redondas. Fonte: <<http://illustrabrazil.blogspot.com/>>. Acesso em: 25 out 2011.

O catálogo da mostra, sugestivamente intitulado *Brasil! A bright blend of colours*⁸³, apresenta uma seleção de trinta ilustradores e faz menção ao longo processo de *brasileirização* pelo qual passou o livro para crianças feito no país.

Até o início do século XX, os poucos livros de literatura infantil eram estrangeiros, a maior parte ilustrada em preto e branco. De lá pra cá, o setor tem buscado contornar, com maior ou menor sucesso, dificuldades representadas pelo alto custo de produção, falta de mão-de-obra especializada, parque gráfico deficiente, ausência de cursos integrados para a formação de ilustradores, carência de estudos críticos voltados para ilustração, dentre outras.

Efetivamente, o mercado de livros para infância e juventude é o que mais cresce na cena editorial brasileira e os negócios fechados em feiras internacionais são reflexos desse fenômeno.⁸⁴ Em 2014, o país será homenageado na Feira de Bolonha, fato que implicará em uma série de compromissos e destaques, gerando grande visibilidade para autores e ilustradores. Espera-se do país homenageado que vá além dos muros da feira e promova sua cultura nos espaços a ele abertos. Pois, segundo observam Laura Sandroni e Regina Yolanda⁸⁵, os livros brasileiros para crianças “certamente compõem um retrato interessantíssimo de um país construído por um povo com uma cultura rica e original, produto de muitas outras.”

Esse *jeito de ilustrar* brasileiro, contudo, está longe de consagrar um estilo uniforme. Ao contrário, remete a uma pluralidade de linguagens que busca constante renovação. Parte dos profissionais, inclusive, prefere abrir mão de um estilo individual em função de uma abordagem ao projeto. O premiado ilustrador Rui de Oliveira⁸⁶, por exemplo, julga necessário certo distanciamento crítico perante o texto. Considera o estilo um mecanicismo unilateral, um laboratório pessoal pronto a ser acionado, independente de qual seja o gênero ou intenção literária que ele esteja interpretando. E conclui: “Vem daí minha preocupação em criar para cada texto uma imagem adequada, que muitas vezes está de acordo, ou não, com meus gostos pessoais, ou com a minha

⁸³ In *Brasil! Uma mistura brilhante de cores*

⁸⁴ Em 2009, a Câmara Brasileira do Livro (CBL) participou pela primeira vez da Feira de Bolonha. Levou para o evento seis editoras integrantes do *Brazilian Publisher*, projeto que reúne 54 editores interessados em comercializar livros no exterior. Durante a primeira participação, o volume de negócios fechados ficou em US\$ 130 mil. Em 2011, a CBL participou com 12 editoras e a estimativa de negócios até 2012 é de US\$ 315 mil. Em 2013, o país também será destaque na Feira do Livro de Frankfurt, a maior da Europa. Fonte: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2011/05/03/interna_diversao_arte,250623/brasil-e-destaque-entre-as-atracoes-da-feira-de-bolonha-na-italia.shtml>. Acesso em: 25 out 2011.

⁸⁵ In *BRASIL! A bright blend of colours: mostra de ilustradores brasileiros*, 1995, p.11.

⁸⁶ Rui de Oliveira, *Como vejo a arte de ilustrar e os objetivos do meu trabalho*, 2008, p.2.

visão de arte. Por isto, não tenho nenhuma intenção em ser reconhecido de um livro para outro”.

A respeito dessa questão identitária, Alfredo Bosi⁸⁷, em seu artigo *Plural, mas não caótico*, argumenta:

Da cultura brasileira já houve quem a julgasse ou a quisesse unitária, coesa, cabalmente definida por esta ou aquela qualidade mestra. E há também quem pretenda extrair dessa hipotética unidade a expressão de uma identidade nacional.

Ocorre, porém, que não existe uma cultura brasileira homogênea, matriz dos nossos comportamentos e dos nossos discursos. Ao contrário: a admissão do seu caráter plural é um passo decisivo para compreendê-la como um “efeito de sentido”, resultado de um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço.

O autor analisa essa multiplicidade, atribuindo-a a diversos encontros ao longo da nossa formação histórica e social. Velhas culturas ibéricas, indígenas e africanas aqui se mesclaram, cada qual já trazendo considerável grau de polimorfismo ao contato interétnico. Outras fusões mais recentes de culturas migrantes, quer externas (italiana, alemã, síria, judaica, japonesa...), quer internas (nordestina, paulista, gaúcha...) penetraram nosso cotidiano material e moral. E, marcadamente após a Segunda Guerra Mundial, o mercado de bens simbólicos tem recebido grande influência dos Estados Unidos.

Em adição a essas imbricações, gostaríamos de sublinhar a quarta fonte de diversidade mencionada por Alfredo Bosi em sua análise, pois ganha especial relevância para o presente estudo sobre ilustração brasileira. Trata-se do encontro de mão dupla entre a cultura das classes populares, a cultura de massa e a erudita.

Se por um lado observamos que o trabalho de ilustradores brasileiros vem se firmando nos mercados interno e externo como um elemento de qualidade nos livros para infância e juventude, por outro ressaltamos a dificuldade em reuni-los ao abrigo de um mesmo *estilo*. Ora, conforme mencionado, o livro brasileiro é produto cultural inserido em um mercado globalizado, cada vez mais atento à construção e gestão de marcas, bem como à circulação de valores por seu intermédio.⁸⁸ Cabe-nos indagar, pois,

⁸⁷ In Alfredo Bosi, *et al*, *Cultura Brasileira: temas e situações*, 2008, p.7.

⁸⁸ Marca é a união de recursos tangíveis e intangíveis, uma coleção de imagens e idéias que representam um produtor econômico. Gestão de marca, ou *Branding*, é o conjunto de ações ligadas à administração das marcas. Tomadas com conhecimento e competência, essas ações levam as marcas além da sua natureza econômica, passando a fazer parte da cultura e influenciando a vida dos indivíduos em sociedade.

qual seria o eixo norteador dessa produção nacional contemporânea, capaz de ao mesmo tempo exprimir um caráter comum, sem no entanto simplificá-lo ou reduzi-lo.

Na opinião de Alvaro Machado⁸⁹, jornalista e escritor, os saberes do povo, renovados pela incorporação de novas tecnologias, formam esse diferencial apto a impulsionar de vez o desenvolvimento do país. Sem a nostalgia regressiva dos folcloristas de meados do século 20, que temiam a contaminação e o desaparecimento das práticas populares, o nosso caldeirão cultural é hoje celebrado por integrar, misturar e transformar a arte erudita.

Nessa mesma linha, o antropólogo Hermano Vianna⁹⁰ argumenta que a sobrevivência do folclore está ligada a sua capacidade de absorver novas influências. Muitos intelectuais, de fato, preferem o conceito mais amplo de cultura popular à palavra folclore. A arquiteta Lina Bo Bardi (1914 – 1992), responsável por exposições que são até hoje modelo para curadorias de arte popular, afirmava que o folclore era coisa congelada no tempo e que as manifestações populares deveriam ser vistas como força propulsora para o presente e o futuro.

No presente capítulo, seção 3.3, analisaremos imagens de quatro ilustradores que, por diferentes caminhos, interpretam nossas heranças culturais e as projetam, renovadas, para o Brasil e para o mundo. De modos distintos, cada um deles atualiza no seu fazer os fazeres do povo, contribuindo para a sua preservação mediante a ampliação do repertório de imagens vinculadas às culturas populares e tradicionais junto aos públicos infantil e juvenil.

O número de ilustradores envolvidos com temática semelhante é maior, cabe-nos ressaltar. Por conseguinte, julgamos apropriado ao menos citar outros profissionais que desenvolveram trabalhos marcantes, visto que alguns deles são também escritores e estudiosos da cultura brasileira.

Ilustradores⁹¹, como Ricardo Azevedo e Ciça Fittipaldi, lançaram seus primeiros livros voltados para cultura popular e tradicional na década de 80. Vários livros de Ricardo Azevedo⁹² abordam as raízes dos contos populares, mais especificamente dos

⁸⁹ Alvaro Machado, *Saberes do Povo*, 2011, p.34.

⁹⁰ Hermano Vianna *apud*. Machado, *op. cit.*, p. 36.

⁹¹ O termo tem sido atribuído a ilustradores que também são autores.

⁹² Para mais informações: < www.ricardoazevedo.com.br>. Acesso em: 25 out 2011.

contos maravilhosos e de encantamento, quadras e adivinhas. Ciça Fittipaldi⁹³ é também pesquisadora das visualidades e das narrativas orais indígenas e afro-brasileiras.

Em 1986, é publicado *A Peleja*, de Ana Maria Machado, inteiramente ilustrado com fotografias da Coleção Van de Beuque, hoje integrante do acervo do Museu Casa do Pontal no Rio de Janeiro. A obra, editada pela Berlendis & Vertecchia Editores, representava a arte popular dentro da série *Arte para Criança* e foi distinguida com o Prêmio Jabuti de melhor obra editorial naquele ano.



Figura 1: (Acima) Capas de livros de Ricardo Azevedo baseados na cultura popular brasileira. (Abaixo) Capas da premiada Série Morena, de Ciça Fittipaldi.

Fabio Sombra⁹⁴, além de escritor e ilustrador, é violeiro e pesquisador do folclore brasileiro. Suas obras para crianças e jovens geralmente abordam temas da cultura popular brasileira, tais como: folias de reis, desafios em versos e cantorias de viola. Já

⁹³ Para mais informações: <www.museudapessoa.net/mdl/memoriasDaLiteratura/entrevista.cfm?autor_id=49>. Acesso em: 25 out 2011.

⁹⁴ Para mais informações: <www.fabiosombra.com.br>. Acesso em: 25 out 2011.

Marilda Castanha⁹⁵ espelha em seus trabalhos influências de máscaras e esculturas africanas, da arte de diferentes grupos indígenas brasileiros e de diferentes manifestações da cultura popular. Por último, o grupo Matizes Bordados Dumont⁹⁶ é formado por três gerações de uma mesma família bordando de forma interativa. Oriundo de Pirapora, MG, o grupo iniciou bordando peças utilitárias em um dos estados do Brasil fortemente marcados por essa tradição cultural.



Figura 2: (Acima) Capas de livros de Fábio Sombra e Marilda Castanha. (Abaixo) Capa de livro ilustrado pelo Grupo Matizes.

Por último, gostaríamos de encerrar esta seção fazendo uma ressalva em relação às análises desenvolvidas mais adiante. Toda leitura de imagem implica decifração e um esforço de avaliação mais amplo, que depende tanto da capacidade de produzir novas

⁹⁵ Para mais informações: <www.museudapessoa.net/mdl/memoriasDaLiteratura/entrevista.cfm?autor_id=34> e <marildacastanhailustradora.blogspot.com/>. Acesso em 25 out 2011.

⁹⁶ Para mais informações: <www.matizesbordadosdumont.com/portu/familia.asp>. Acesso em 25 out 2011.

imagens, quanto das maneiras de ver e conhecer o mundo. Conforme descrito por John Berger⁹⁷, nunca olhamos uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação das coisas e nós mesmos.

Nesse sentido, Graça Ramos nos ensina que “a atribuição de completar a imagem pertence àquele que a vê e sabe lê-la, de acordo com seu grau de maturidade, suas fantasias e vivências”⁹⁸. Ou seja, exercitar o olhar provoca análises e ativa a capacidade de fabular.

Assim, as conexões estabelecidas entre as ilustrações investigadas e elementos das culturas populares ou tradicionais refletem nossa interpretação pessoal e, por seu intermédio, também as limitações de nosso repertório visual e cultural. Outras leituras mais poderiam ser aventadas em cada caso, tantos são os níveis de significação que elas permitem. Da mesma forma, não necessariamente, as analogias tecidas representam citações explícitas buscadas pelos ilustradores.

Trata-se, no entanto, de profissionais que creditam à cultura brasileira influências no desenvolvimento de suas poéticas visuais. Quer em função das histórias de vida, quer em função das pesquisas para os seus projetos de ilustração, baseadas em acervos, livros, filmes e demais fontes especializadas, são pessoas detentoras de um imaginário enriquecido pelos conteúdos imagéticos do povo brasileiro.

Avaliamos que no ato criativo se mesclam conhecimentos objetivos com ressonâncias da memória e do desejo. Segundo descrito por Ciça Fittipaldi⁹⁹ “essa intromissão do desejo, movido pela subjetividade, implica uma dimensão psicológica no processo de tradução do discurso verbal em um texto visual” pelo ilustrador. Ora, segundo lemos acima em Graça Ramos, também a atividade de decodificação do discurso visual é intermediada e potencializada pelo desejo daquele que a executa. Portanto, ilustração criada e ilustração interpretada têm em comum o subsídio da imaginação e de seus limites pouco definidos.

Dessa maneira, muito embora nossas leituras porventura não coincidam com as intenções mais objetivas dos ilustradores, acreditamos que constituem um exercício de

⁹⁷ John Berger, 1985.

⁹⁸ Graça Ramos, *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*, 2011, p.19.

⁹⁹ In Ieda de Oliveira, *op. cit.*, 2008, p.106.

leitura válido. Ademais, procuramos embasar as análises em categorias estabelecidas na teoria da ilustração e em consultas a fontes e reservatórios fidedignos de nossa cultura.

3.1 Metodologia de Pesquisa

O objeto da presente análise são obras situadas no cruzamento de duas áreas de expressão cultural e artística brasileira, cujos contornos nos esforçamos por conhecer melhor: ilustração editorial infantil e juvenil, e cultura popular e tradicional. Ambas as áreas são extensas e concentram tanto volume, quanto variedade de trabalhos, motivo pelo qual julgamos necessário estabelecer contatos com profissionais e entidades vinculados ao setor de ilustração, bem como realizar algumas visitas investigativas a acervos e bibliotecas especializadas.

Frente à quantidade de profissionais e obras existente, adotamos três critérios que nortearam a seleção do corpus de pesquisa. Primeiramente, a imagem deveria claramente evocar conteúdos culturais, seja em termos de técnicas empregadas pelo ilustrador, seja em termos de forma, cor e texturas. Em segundo lugar, a imagem deveria constar de publicação destinada ao público infantil ou juvenil. Por conseguinte, foram pesquisados tão-somente ilustradores já publicados nesse segmento editorial. Por último, foram priorizados aqueles ilustradores que tivessem um maior número de obras recentes vinculadas ao tema investigado. Isto é, por um imperativo de síntese conveniente ao escopo da pesquisa de mestrado, valoramos profissionais que apresentam uma produção atual vinculada com o nosso objeto de estudo.

Expomos a seguir o percurso percorrido para o levantamento de informações, a seleção de ilustradores e obras analisadas, passando pelas principais dificuldades encontradas.

3.1.1 Da Seleção dos Ilustradores

No intuito de levantar nomes de ilustradores que tivessem produzido imagens relevantes para o tema em questão, foi contatada a Associação dos Escritores e Ilustradores de Literatura Infantil e Juvenil – AEILIJ. Igualmente foram consultados acervos particulares de livros infantis, livrarias e o catálogo de literatura infantil e juvenil da Sociedade dos Ilustradores do Brasil – SIB.

A partir de uma primeira listagem, foi efetuada a seleção dos profissionais com base nos critérios descritos acima. Para tanto, realizamos consultas a *blogs* e páginas na internet sobre os ilustradores, bem como visitamos o depósito da Distribuidora Arco-Íris Ltda, a maior representante das editoras nacionais existente em Brasília. Lá foram analisadas 55 obras, com vistas à seleção final dos ilustradores e escolha das respectivas obras para inclusão no estudo investigativo.

Cabe-nos ressaltar que o recorte aqui efetuado para fins de análise não é representativo do universo de ilustradores nacionais que já se dedicaram à criação de imagens com referências culturais do Brasil. Ao contrário, trata-se de uma pequena amostra e mais estudos são necessários para ampliar a compreensão do assunto.

3.1.2 Das Entrevistas

O projeto de pesquisa inicialmente apresentado previa a realização de entrevistas com os ilustradores selecionados, de modo a levantar informações sobre formação, principais influências, processo criativo, mercado brasileiro, dentre outros temas. Desse modo, foi elaborado um roteiro (vide anexo 2) contendo nove perguntas que, longe de definir rigidamente conteúdos, tinham por função sugerir uma estrutura mínima comum às entrevistas.

Veç que os ilustradores residem em diferentes lugares, aventou-se a possibilidade de gravar as entrevistas por internet via *Skype*. Para tanto, três eram as dificuldades técnicas a serem superadas: 1) obter registros confiáveis de áudio e vídeo; 2) por um intervalo de tempo estimado em 30 a 50 minutos; e 3) em plataforma PC, que é o nosso equipamento. Cientes do interesse em anexar ao corpo da dissertação semelhante material, consultamos diferentes profissionais do ramo da informática, avaliamos três programas de computador e testamos dois. Finalmente, optamos por instalar o *Camtasia Studio 7*.

Após um contato inicial com os ilustradores (por email ou telefone) para apresentação dos objetivos e linhas gerais do estudo, era enviado o roteiro e solicitada uma data para a realização da entrevista. Neste segundo momento, contudo, deparamo-nos com obstáculos mais difíceis de contornar e que resultaram no abandono das entrevistas após a concretização de duas delas.

Em primeiro lugar, houve dificuldades em compatibilizar agendas de trabalho, pois alguns ilustradores frequentemente viajam e participam de eventos. Depois, nos apercebemos de que o uso do *Skype* não é tão comum quanto imaginávamos, apesar de ser um programa gratuito e de simples operação. Alguns dos profissionais contatados demonstraram certa apreensão diante da necessidade de instalá-lo em seu computador pessoal ou mesmo no de sua residência. Por último, para obter uma gravação de qualidade razoável, era vital que os dois equipamentos tivessem câmaras de vídeo e microfones em bom estado, instalados e funcionando corretamente.

Como se depreende do exposto, a proposta era ambiciosa e demandava o perfeito arranjo de muitas variáveis, algumas das quais pertencentes à esfera de ação dos entrevistados. Todavia, gostaríamos de destacar a relevância deste procedimento para o levantamento de informações, a supor pelas duas concluídas com sucesso. Luciana Justiniani Hees, em Moçambique, e Maurício Negro, em São Paulo, foram gravados e os dados obtidos ampliaram nossa visão sobre ilustrador e processo criativo, enriquecendo as análises realizadas.

3.1.3 Das Visitas aos Acervos de Arte Popular e Tradicional

Diante da diversidade de manifestações artísticas do povo brasileiro e da necessidade de identificar e compreender os intertextos desenvolvidos pelos ilustradores em seu ofício, julgamos importante conhecer pessoalmente acervos e mostras organizadas durante o período da pesquisa. Expomos a seguir as visitas investigativas realizadas segundo ordem cronológica.

3.1.3.1 Rio de Janeiro, agosto, 2010

3.1.3.1.1 Museu Internacional de Arte Naif do Brasil – MIAN

O museu ocupa um casarão barroco do século XIX, localizado no bairro do Cosme Velho. Seu acervo possui cerca de 6.000 obras e é considerado o maior e mais completo do gênero no mundo, entre obras brasileiras e estrangeiras. Todos os estados do Brasil e mais de 120 países estão representados por peças que datam desde o século XV aos dias de hoje.

3.1.3.1.2 Museu do Índio

Instituição oficial exclusivamente dedicada às culturas indígenas, o museu ocupa um prédio do século XIX na Rua das Palmeiras, em Botafogo. Possui acervo relativo à maioria das sociedades indígenas contemporâneas, constituído de 16 mil peças etnográficas; 16 mil publicações nacionais e estrangeiras especializadas em Etnologia e áreas afins na Biblioteca Marechal Rondon, uma das mais completas e especializadas da América do Sul em temática indígena; 68 mil 217 documentos audiovisuais em diversos tipos de suporte, parte já digitalizada e armazenada em CD-Roms; 125 mil e 916 documentos textuais de valor histórico sobre os diversos grupos indígenas e cerca de 200 filmes, vídeos e gravações sonoras.

3.1.3.2 Brasília, junho, 2011

Visita à exposição *O Brasil na Arte Popular* que reuniu 1.500 obras de 70 artistas populares no Museu Nacional da República. Todas eram provenientes da coleção de Jacques Van de Beuque e integram o acervo do Museu Casa do Pontal no Rio de Janeiro, posteriormente visitado.

3.1.3.3 Rio de Janeiro, julho, 2011

3.1.3.3.1 Museu de Folclore Edison Carneiro, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - CNFCP

Instalado no conjunto arquitetônico do Catete, o CNFCP é uma instituição pública federal que desenvolve e executa programas e projetos de estudo, pesquisa, documentação, difusão e fomento de expressões dos saberes e fazeres do povo brasileiro. Suas atividades produziram um acervo museológico de 13 mil objetos, 130 mil documentos bibliográficos e cerca de 70 mil documentos audiovisuais.

O Museu de Folclore Edison Carneiro reúne cerca de 14 mil objetos de vários autores, técnicas e procedências, abrigados em reservas técnicas. Desse montante, aproximadamente 10% está disponível ao público na exposição permanente dividida em cinco módulos temáticos: Vida, Técnica, Religião, Festa e Arte.

3.1.3.3.2 Museu Casa do Pontal

A Casa do Pontal está instalada em um sítio no Recreio dos Bandeirantes, próximo à Barra da Tijuca. O acervo do museu, em exposição permanente ou acondicionado em reserva técnica climatizada, é composto por cerca de 8.000 peças de arte popular brasileira, entre esculturas, bonecos, entalhes, modelagens e mecanismos articulados. Cerca de 200 artistas populares de todas as regiões brasileiras têm obras incluídas no acervo, cobrindo toda segunda metade do século XX e chegando até os dias de hoje.

A exposição permanente é organizada tematicamente em doze galerias: Profissões, Vida Rural e Mestre Vitalino, Ciclo da Vida, Brasil e Festa Popular, Jogos e Diversões, Antônio de Oliveira, Bichos e Areias, Arte Incomum, Arte Erótica, Cangaço, História do Brasil, Religião e Ex-Voto.

3.1.3.4 São Paulo, outubro, 2011

3.1.3.4.1 Pavilhão das Culturas Brasileiras

Visita a duas exposições que apresentam ao público as novas coleções adquiridas para integrar o acervo do recém criado Pavilhão das Culturas Brasileiras. A primeira delas compõe-se de obras de mais de vinte artistas populares inseridos no circuito das artes plásticas, com pertinência estética e autonomia artística. A segunda, de arte indígena, apresenta 270 objetos e obras de arte de doze povos indígenas da Amazônia.

A principal coleção do Pavilhão é oriunda do Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima, com 3.600 objetos, 2.200 fotografias, 400 registros sonoros e 9.750 livros e documentos. Além deste acervo, serão reunidos os acervos da Missão de Pesquisas Folclóricas, as peças de Vitalino da Biblioteca Mário de Andrade e obras de arte indígena do Museu da Cidade.

O Pavilhão está instalado no prédio Engenheiro Armando de Arruda Pereira do Parque Ibirapuera, o qual será reformado para abrigar além do espaço expositivo, um centro de referência, uma reserva técnica, um auditório, oficinas, escritórios administrativos e áreas de serviços ao público.

3.1.3.4.2 Museu Afro Brasil

O Museu Afro Brasil é um museu histórico, artístico e etnológico, voltado à pesquisa, conservação e exposição de objetos relacionados ao universo cultural do negro no Brasil. Localizado no Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega no Parque Ibirapuera, oferece diversas atividades culturais e didáticas, exposições temporárias, conta com um teatro e uma biblioteca especializada.

O acervo reúne mais de cinco mil obras, entre pinturas, esculturas, gravuras, fotografias, documentos e peças etnológicas, de autores brasileiros e estrangeiros, produzidos entre o século XV e os dias de hoje. Atualmente, está dividido em seis núcleos: África: Diversidade e Permanência, Trabalho e Escravidão, As Religiões Afro-Brasileiras, O Sagrado e o Profano, História e Memória, Artes Plásticas: a Mão Afro Brasileira.

3.2 Análise do Corpus de Pesquisa

Conforme já discutido, entendemos o livro ilustrado como um conjunto coerente de interações entre texto, imagens e projeto gráfico, o qual inclui definições relativas a diagramação e suporte. Por conseguinte, aspectos atinentes ao projeto gráfico e acabamento também são essenciais para a produção de significados. Essa visão é coerente com teóricos que apontam para a questão da materialidade do livro enquanto objeto: Linden, Nikolajeva e Scott, Ramos e Oliveira. Já não se trata, portanto, de analisar a interação entre texto e imagens, mas de considerar igualmente a disposição das mensagens no suporte, o encadeamento do texto e das imagens, sua diagramação, sua localização no espaço das páginas duplas, os elementos formais, os paratextos e tantos outros recursos que concorrem para o fluxo narrativo.

Em consonância com essa visão do livro ilustrado contemporâneo, compreendemos que a análise do corpus de pesquisa não poderia considerar as ilustrações apenas junto ao seu conteúdo expressivo de cultura brasileira. Era também necessário considerar as imagens escolhidas em relação com o seu suporte, neste caso o livro.

Ressaltamos, contudo, que nosso objeto de estudo primeiro é a ilustração em si, e não o livro ilustrado. Não serão analisados livros ilustrados em sua íntegra, mas tão somente aquelas páginas e capas que forem relevantes para a compreensão das imagens selecionadas de cada ilustrador.

Para tanto, lançamos mão de algumas categorias listadas tanto por Linden, quanto por Nikolajeva e Scott em seus respectivos trabalhos, os quais avaliamos complementares. Elas abordam as relações formais, temporais, espaciais e narrativas entre texto, imagem e suporte. Desta forma, as categorias somente serão discutidas à medida que se fizerem necessárias ao longo das análises e sempre no intuito de aprofundar o nosso entendimento da ilustração.

1. Técnicas de ilustração.
2. Materialidade e paratextos: formato, acabamento, encadernação, vincos, capa, título, guardas, folha de rosto, fôlios.
3. Páginas e espaços do livro: páginas esquerda, direita e dupla, dobra, viradores de página, junção.
4. Tipos de diagramação: dissociação, associação, compartimentação, conjunção.
5. Aplicação de códigos: molduras, enquadramento, desenquadramento, campo e extracampo.
6. Aspectos formais do texto: icônico, plástico.
7. Expressão do tempo e do espaço:
 - 7.1 Imagem isolada: instantes capital, qualquer e movimento.
 - 7.2 Recursos plásticos e códigos.
 - 7.3 Imagens sucessivas e simultâneas.
8. Caracterização dos personagens.
9. Cenários: mínimos, simétricos, expandidos, complexos (cenário como ator, texto intraicônico, delimitador do gênero literário).
10. A função do texto: delimitação, regência, ordenação e ligação.
11. Relações entre texto e imagem: redundância, colaboração e disjunção.
12. Variedades de contraponto: no endereçamento, no estilo, no gênero, por justaposição, na perspectiva ou ponto de vista, na caracterização, na natureza metafictícia, no espaço e no tempo, linguagem figurada, metaficção e intertexto.

Em relação às expressões culturais presentes nas ilustrações selecionadas, para a sua identificação e análise recorreremos às seguintes fontes de informação:

1. fotografias e anotações realizadas diretamente nas exposições e repositórios de arte visitados;
2. catálogos dos acervos emitidos pelas respectivas instituições de guarda;
3. páginas da internet, publicações e dicionários especializados.

No próximo segmento, nos debruçamos sobre ilustrações criadas por Jô Oliveira e buscamos decifrar alguns dos cruzamentos possíveis entre a figuração narrativa e o rico imaginário do nordeste brasileiro. Lembramos, junto com Graça Ramos¹⁰⁰, que assim como um texto escrito, uma imagem pode apresentar várias camadas de leituras e requerer daquele que a examina um olhar atento e calmo, uma atenção flutuante apta a captar para além daquilo visto em um primeiro momento.

3.3 Jô Oliveira: uma exaltação ao nordeste

Jô Oliveira é um pernambucano da ilha de Itamaracá, cuja extensa obra reúne livros didáticos, livros ilustrados, histórias em quadrinhos, selos, cartazes e pinturas. Suas imagens coloridas e expressivas festejam as culturas brasileiras, fonte de inspiração digna da produção abundante desse profissional disciplinado.

Como estudioso da ilustração e bibliófilo, tem por método de trabalho fundamentar cada um de seus projetos em extensa pesquisa visual. Durante a sua formação, foi aluno da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e da Escola Superior de Artes Industriais da Hungria, em Budapeste. Possui trabalhos publicados em diversos países e sua obra é reverenciada por exposições e homenagens, como a *Gibiteca Jô Oliveira* na Biblioteca Demonstrativa de Brasília. Ganhou três vezes a medalha *Olho de Boi* pela criação do melhor selo brasileiro e, por duas vezes, recebeu o troféu de melhor selo do mundo. Foi igualmente agraciado com o Prêmio Tucuxi de

¹⁰⁰ Graça Ramos, *op. cit.*, 2011, p.35.

Ilustração, o Troféu Carlos Estevão de Humor e o Troféu de Grande Mestre dos Quadrinhos.¹⁰¹

As referências que marcadamente norteiam a sua criação encontram-se na literatura de cordel, na xilogravura das capas dos folhetos, nos bonecos de barro pintado da feira de Caruarú em Pernambuco, no teatro de mamulengo e nas manifestações folclóricas.

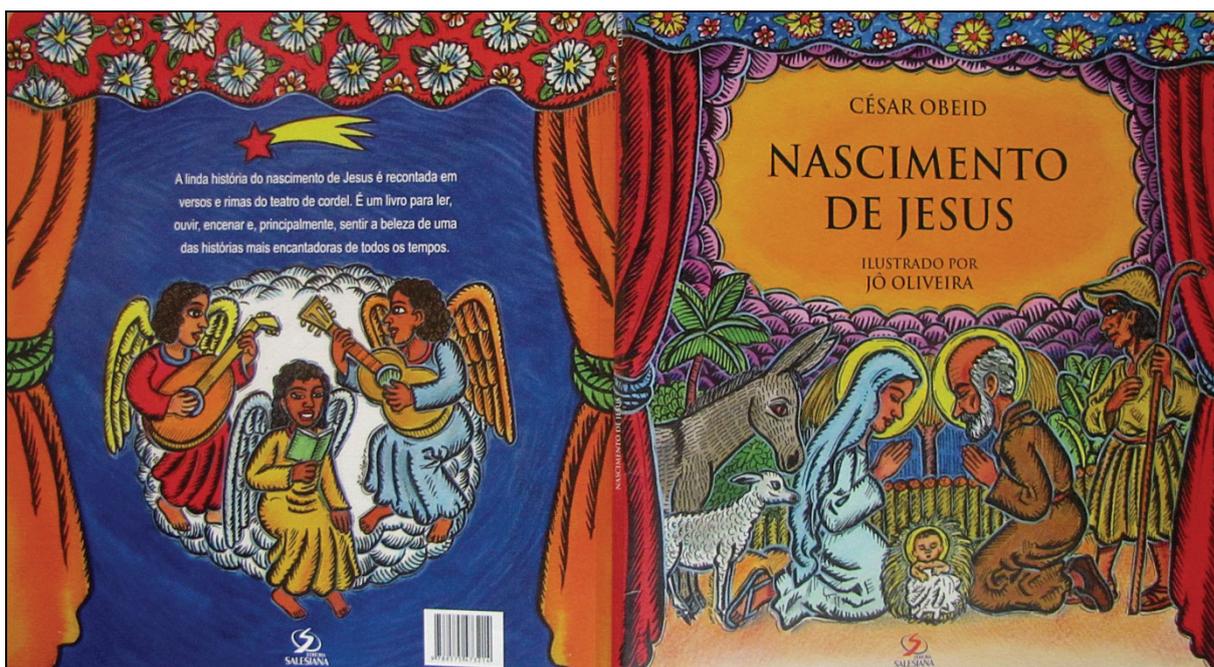


Figura 3: Capa do livro *Nascimento de Jesus*, evocando a encenação da história em um palco de teatro (formato do livro aberto: 44 x 23 cm).

A figura 3 mostra a primeira e quarta capas de uma releitura da Natividade adaptada ao teatro de cordel, escrita por César Obeid e publicada pela editora Salesiana em 2009. De acordo com Câmara Cascudo¹⁰², literatura de cordel é

denominação dada em Portugal e difundida no Brasil, referente aos folhetos impressos, compostos em todo o Nordeste e depois divulgados pelo Brasil. [...] sua característica é a destinação gráfica, circulando em folhetos impressos, desde a segunda metade do século XIX. São relatos de crimes, pecados gravíssimos ligados a tabus, usos e costumes, herdados dos antigos pela via das tradições da literatura oral, na herança da cultura popular anônima e da poesia popular ágrafa, não-oficial.

¹⁰¹ Para maiores informações sobre a vida de Jô Oliveira consultar: < http://www.museudapessoa.net/mdl/memoriasDaLiteratura/entrevista.cfm?autor_id=66> Acesso em: 3 out 2011.

¹⁰² Luís da Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 2001, p.332.

No Brasil, a literatura de cordel se revelou um importante instrumento pedagógico capaz de facilitar o processo de ensino-aprendizado de jovens e crianças. Como resultado, textos clássicos da literatura universal e brasileira têm sido adaptados por poetas populares. Reconhecendo o potencial desse gênero, o Ministério da Educação vem incorporando a poesia dos cordéis em sala de aula na sua política de formação de leitores e democratização do acesso de alunos e professores à cultura e à informação, através do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE).¹⁰³

Voltando à figura 3, ambas as ilustrações não se repetem no miolo do livro e evocam um palco de teatro ladeado pelas cortinas que delimitam a boca de cena, encimada por um bandô (ou lambrequim) franzido e confeccionado em chita. Semelhante tecido, recorrente em imagens produzidas por Jô, é um típico produto brasileiro, cuja memória gráfica tem sido alvo de iniciativas de preservação e renovação por intermédio do trabalho de designers têxteis no Museu do Objeto Brasileiro. Confeccionado em algodão com estampas florais de cores fortes e tramas simples¹⁰⁴, é bastante usado em festas populares e na confecção de bonecos e teatros de mamulengo.

Este teatro de bonecos, um divertimento popular em Pernambuco, consiste em representações dramáticas ou cômicas por meio de bonecos, em um pequeno palco. Por trás de uma cortina escondem-se uma ou duas pessoas adestradas, fazendo os bonecos se exibirem com movimento e fala¹⁰⁵. Os fantoches, ou mamulengos, são animados pela mão do encenador que a introduz numa espécie de luva em que o dedo indicador vai suportar a cabeça do boneco, enquanto o polegar e o anelar suportam e movem os braços. Esta definição igualmente nos auxiliará a melhor compreender outra ilustração de Jô, conforme veremos adiante.

Podemos observar ainda na figura 1 um grupo de anjos tocando instrumentos musicais, tema presente em pinturas dos séculos XV e XVI e explorado por artistas populares.¹⁰⁶

¹⁰³ Acesso em: 3 out 2011. Fonte: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?Codigo=586556>>.

¹⁰⁴ As características principais são: cores primárias e secundárias em massas chapadas que cobrem totalmente a trama, tons vivos, grafite delineando os desenhos e a predominância de uma cor. As cores intensas servem, não só para embelezar o tecido, mas também para disfarçar suas irregularidades, como eventuais aberturas e imperfeições. Para mais informações sobre as iniciativas de renovação da chita, consultar: <<http://www.acasa.org.br/>>. Acesso em: 22 nov 2011.

¹⁰⁵ Luís da Câmara Cascudo, *op. cit.*, 2001, p.354

¹⁰⁶ O acervo do Museu Casa do Pontal exibe um conjunto escultórico executado em madeira, no qual se observa a troca da harpa, da trombeta e do violino por instrumentos comuns a grupos musicais brasileiros, tais como triângulo, reco-reco e pandeiro. (Catálogo do Museu Casa do Pontal, 2002, p. 123). O presépio é também um tema amplamente

Em termos de projeto gráfico, o motivo do palco com cortinas antecipado pela capa e repetido em cor verde em todo o miolo do livro corresponde à aplicação de um código, segundo as categorias de análise definidas por Linden e Nicolajeva e Scott. É um recurso de emolduramento que ajuda a definir um espaço narrativo coerente, pois reforça a idéia de uma peça de teatro sendo encenada ao longo da obra. Parece-nos, contudo, que o corte dado à imagem de cortinas e bandô verdes foi excessivo, quase descaracterizando-os enquanto moldura e pondo em risco a sua função na composição. É repetida em todas as páginas, mesmo naquelas com predominância de enunciados verbais (p. 10-11, 18-25). Dessa forma, entende-se num primeiro momento que a diagramação é do tipo associativo, visto que todas as páginas duplas apresentam enunciados verbais e visuais no mesmo espaço. As ilustrações coloridas são apresentadas em destaque (p. 8-9, 12-13, 16-17, 28-29 e 32-33) e cruzam a dobra das páginas duplas. Nas demais, estão inseridas vinhetas em preto e branco.

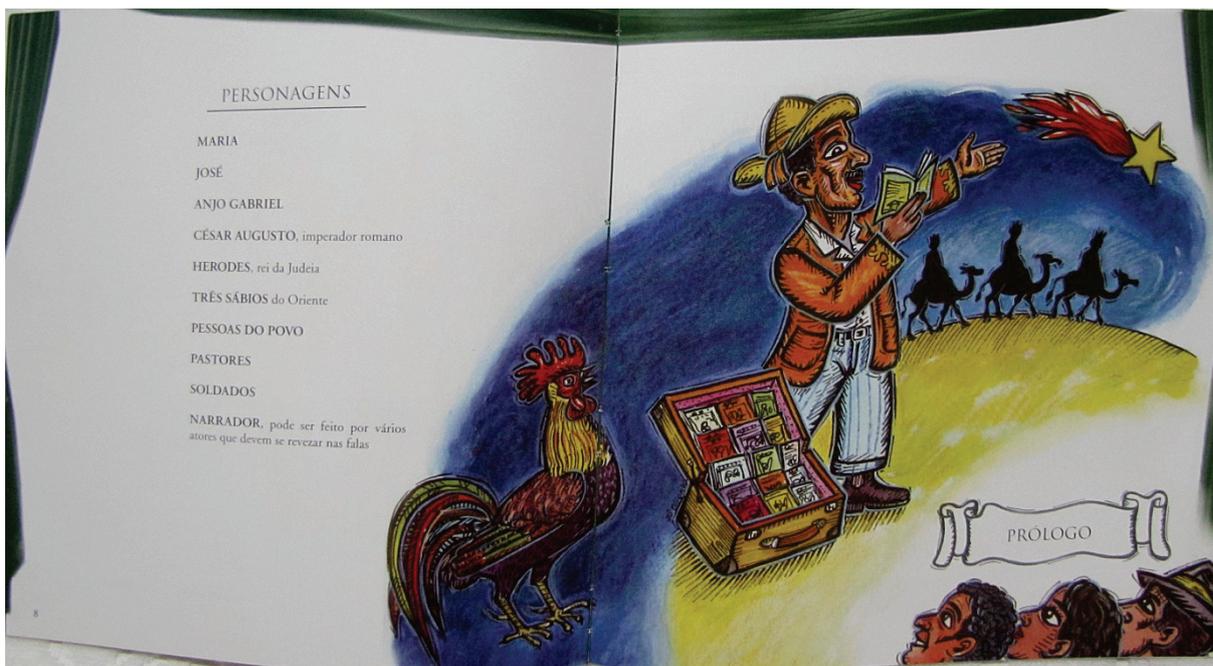


Figura 4: No prólogo, a história é apresentada como um texto da literatura de cordel (p. 8-9). Repare no detalhe das molduras e do bandô verdes (formato do livro aberto: 44 x 23 cm).

trabalhado na arte popular brasileira, podendo ser encontradas obras nos mais diversos suportes. Como exemplo, citamos duas delas: 1) *Presépio Ressurreição de Jesus Cristo*, de Mestre Molina. Trata-se de uma bancada com cenários e figuras humanas que se movimentam graças a um complexo sistema de engrenagens. Ao todo são 480 personagens, com 20 cenas representadas em 15 esquetes. (Arte Popular nas Geringonças de Mestre Molina, 2006, p.160); e 2) *Presépio Piriripau*, de Raimundo Machado, que sincroniza 586 figuras móveis, distribuídas por 45 cenas, que contam a história da vida e da morte de Jesus Cristo, costurada ao cotidiano de uma cidade, com sua variedade de artes e ofícios. Disponível em: <http://www.mhnbj.ufmg.br/pipiripau_aobra.html>. Acesso em: 5 out 2011.

Nas páginas 8 e 9 (fig. 4), a história é apresentada por um vendedor ambulante que traz em sua maleta diversos livretos de cordel. Ele está caracterizado como um homem do povo nordestino por levar na cabeça um gibão de couro - chapéu típico dos vaqueiros daquela região. Ao fundo da composição, vemos a tradicional silhueta dos Três Reis Magos viajando sobre camelos, guiados pela estrela guia em sua jornada pelo deserto. Há, ainda, um galo - quiçá o anunciante do nascimento do Messias à meia noite -, e as cabeças de um grupo de espectadores. Esta ilustração traz, portanto, elementos visuais coerentes com a proposta de uma história do teatro de cordel e o cenário definido em forma de palco funciona como um delimitador do gênero literário.

Somos levados a questionar, contudo, qual parte do texto se relaciona, ainda que de forma poética, com os elementos visuais presentes na referida ilustração. Vamos encontrar a primeira menção aos Três Reis Magos, de maneira cifrada, apenas na página 22 do livro: “(Narrador) Nesta hora apresentamos/Os três sábios pra vocês,/Mas a Bíblia não nos diz/Se eles eram mesmo três,/O que vale é que Jesus/Recebeu até os reis./Fossem magos, reis ou sábios,/(...)”. A referência à estrela guia surge na página 23; sobre o galo, porém, nada é dito.

Assim, do ponto de vista das articulações temporais entre os códigos verbal e visual, a figura 4 nos indica que a diagramação é, em verdade, dissociativa. Ou seja, ao longo do livro encontramos imagens que ora antecipam o conteúdo textual, ora retomam um conteúdo já expresso, ora são concomitantes a ele. Além disso, como detalharemos a seguir, encontram-se citações visuais sem relação direta com o texto, cuja função é ampliá-lo e fornecer pistas para possíveis desdobramentos da leitura.

A figura 5 abre o epílogo (p. 32-33) e nos apresenta uma imagem onde o artista assumiu grande liberdade poética. Até o presente momento da narrativa, as ilustrações haviam sido visualmente tradicionais e fiéis aos autos natalinos, com um ou outro detalhe de “brasilidade”, à exemplo do vaqueiro de gibão visto antes, de um cajueiro carregado de frutos maduros na cena da Anunciação (p. 12-13) e de uma folhagem de bananeira ao fundo da manjedoura (p. 16-17). Entretanto, o que vemos na figura 5 é um exemplo da intertextualidade explorada pelo ilustrador e que nos chama a atenção para a existência de outras realidades fora do texto dado.

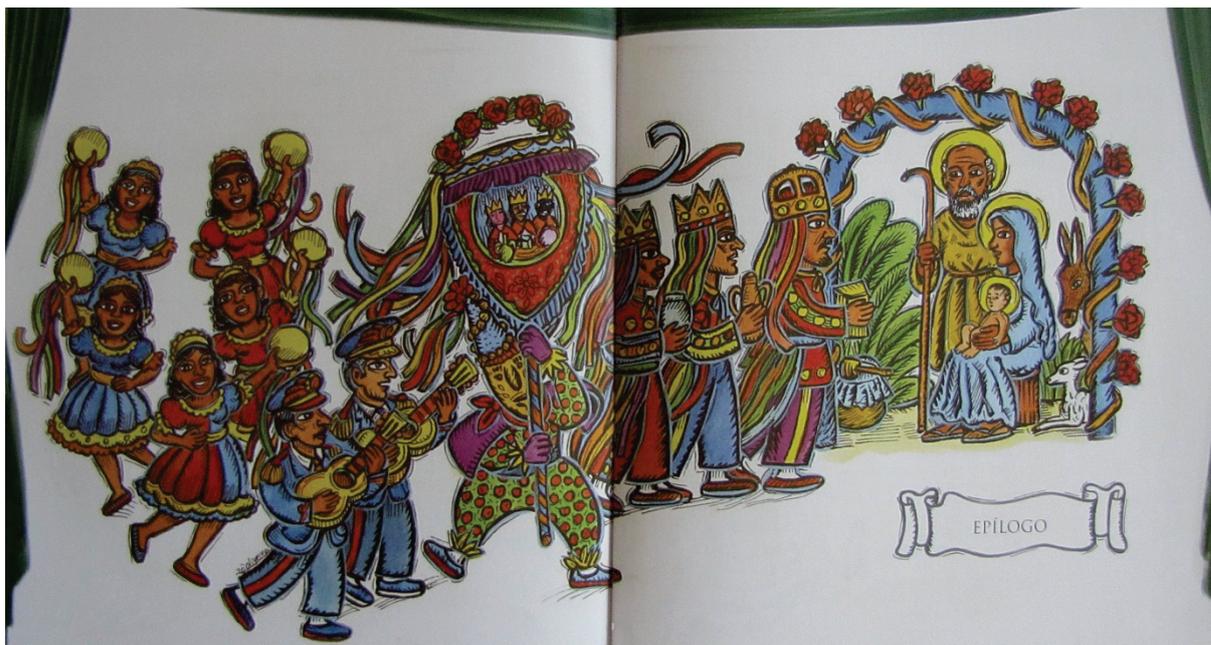


Figura 5: Chegada ao estábulo dos folguedos populares *Folia de Reis* e *Pastorinhas* (p. 32-33, formato do livro aberto: 44 x 23 cm).

O texto a que a ilustração presumivelmente alude está na página 27 e indica a chegada dos Três Reis Magos à manjedoura com o menino Jesus:

*(Sábio 1) Olhem só aquela estrela!
 (Sábio 2) Que no céu está brilhando...
 (Sábio 3) É a estrela de Belém...
 (Sábio 2) Ela está nos indicando...
 (Sábio 3) O lugar do nascimento...
 (Sábio 1) Quanto tempo esperando!*

(Os sábios seguem a viagem. A cena continua no estábulo)

*(Narrador) E chegaram ao estábulo
 E o pequeno Jesus viram.
 Muita paz e alegria
 Os três sábios lá sentiram.
 Ao ver nosso salvador
 As estrelas reluziram.*

*(Narrador) Com incenso, ouro e mirra
 Foram lhe presentear,
 Com amor e lealdade,
 E também pra adorar,
 O pequeno Jesus Cristo
 Que morreu pra nos salvar.*

*(Sábio 1) Te dou ouro porque tens
 Os dons de uma majestade.*

*(Sábio 2) Mirra, pois é um profeta,
 Símbolo da sua humanidade.*

Observa-se que o código verbal não faz menção à chegada da Folia de Reis ou das Pastorinhas à manjedoura. Em relação às últimas, o texto faz referência aos *pastores* (p.22-23), mas não sugere nenhuma associação ao folguedo em questão:

(Dizem em coro)
(Pastores) Então vamos vê-lo agora,
Entregar o nosso amor.

(Narrador) Os pastores encontraram
No presépio, o Jesus,
Um ser tão pequeno e belo
Que o futuro só conduz
A um mar de alegrias,
De esperança e muita luz.

(Narrador) Os céus entoavam cânticos
De amor e de alegria,
Paz na terra e aos homens
Porque Deus nos prestigia,
Foi anúncio de um tempo
De que a paz já surgiria.

(Narrador) Nesta hora apresentamos
Os três sábios pra vocês,
Mas a Bíblia não nos diz
Se eles eram mesmo três,
O que vale é que Jesus
Recebeu até os reis.

(Narrador) Fossem magos, reis ou sábios,
Eles não eram judeus,
Mas vieram de tão longe
Pra ver o filho de Deus,
Que amou todos por igual
Fossem ricos ou plebeus.

(Aparecem os sábios do Oriente, com equipamentos de medição dos astros. Olham para o céu, fazem cálculos, contas, olham os mapas e papéis, conversam entre si etc. A cena pode ficar muito dinâmica apenas com a movimentação cênica e a expressão corporal dos atores)

Do acordo com Nikolajeva e Scott¹⁰⁷, esse é um caso em que o texto principal é contaminado por outro que não é nomeado abertamente:

a intertextualidade pressupõe que o leitor participe ativamente do processo de decodificação; em outras palavras, é o leitor quem faz a conexão intertextual. Isso significa que a alusão só faz sentido se o leitor estiver familiarizado com o hipotexto (o texto a que se alude).

¹⁰⁷ Maria Nikolajeva e Carole Scott, *op. cit.*, p.295.

Ou seja, em se tratando de um livro destinado ao público infantil e juvenil, o mais provável é que o ilustrador tivesse em mente a intermediação de um adulto acompanhando a leitura, tanto para destacar a referência aos folguedos populares, quanto para elucidar o seu sentido na imagem.

Em Câmara Cascudo¹⁰⁸, vamos encontrar a seguinte explicação:

o Reisado é um auto popular profano-religioso, pertencente ao ciclo natalino, formado por grupos de músicos, cantadores e dançadores que vão de porta em porta anunciar a chegada do Messias e homenagear os três Reis Magos. Também conhecido com os nomes de Reis, Folia de Reis e Boi de Reis, o enredo é sempre a Natividade, os Reis Magos e os pastores a caminho de Belém.

As folias tecem uma complexa teia de relações entre os homens e entre eles e o sagrado pois, ao abrir as portas de casa para receber os participantes do folguedo, as pessoas desempenham duas funções. Ao mesmo tempo em que reafirmam sua devoção e fé nas bênçãos de Deus, mostram-se solidárias com aquelas que cumprem um voto sagrado aos Santos Reis.

A figura 6 exibe uma coroa ricamente adornada, usada em uma Folia de Reis no estado do Rio de Janeiro. Com indumentárias e instrumentos musicais ricamente adornados e coloridos, o folguedo fornece elementos visuais explorados em outros suportes, sendo possível encontrar expressões também em grupos escultóricos de cerâmica e madeira policromada.¹⁰⁹

A menção ao Reisado na ilustração se completa com a figura do palhaço que segura o estandarte e, no festejo, faz a crítica do grupo e da sociedade. Sua presença em um texto sobre o nascimento de Cristo constitui um exemplo de hibridismo cultural e remete à fronteira fluida entre festa e religião tão característica da sociedade brasileira¹¹⁰.

¹⁰⁸ Luís da Câmara Cascudo, *op. cit.*, p.581.

¹⁰⁹ Conforme atestam acervos públicos e coleções particulares. (MOSTRA do Redescobrimento, 2000, p. 62 e 147; Mascelni, 2002, p. 97-98; MUSEU de Folclore Edison Carneiro, 2005, p. 136-139; e FROTA, 2005, p.202).

¹¹⁰ Lélia Frota, *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro*, 2005, p.201.



Figura 6: Coroa do Mestre Manoel Teodoro da Estrela Dalva do Oriente, Rio de Janeiro. Papelão, tecido, espelhos, paetês, plástico, arame. Tamanho aproximado: 23(L) x 23(P) x 30(A)cm. (Foto: Renato Soares. Catálogo acervo MFEC)

Também as Pastorinhas (ou Pastoril) é festejo definido pelo *Dicionário do Folclore Brasileiro*:

Representa a visita dos pastores ao estábulo de Belém, ofertas, louvores, pedidos de bênção com cantos, louvações, loas, entoadas diante do presépio na noite de Natal. (...) As pastoras cantam ao ritmo dos pandeiros e a orquestra é de pau e corda, violões, cavaquinhos, com um instrumento de sopro solista [a depender dos recursos financeiros do grupo]. (...) As cores dos cordões são o azul e o vermelho, cores votivas de Nossa Senhora e de Nosso Senhor. (CASCUDO, 2001, p. 491)

Conforme observado na figura 5, a ilustração é coerente com a descrição apresentada e oferece ao leitor o código de cores vigente no festejo, bem como os instrumentos musicais mais frequentemente empregados.

Em estudo que combina as áreas de Teoria da Tradução e Estudos da Imagem, Nilce Pereira propõe a análise da ilustração literária como um tipo de tradução intersemiótica do texto nos livros ilustrados.¹¹¹ O ilustrador é visto como um intérprete

¹¹¹ A autora menciona três tipos fundamentais de tradução, a saber: a tradução intralingual, que ocorre entre signos de uma mesma língua, a tradução interlingual, entre signos de línguas diferentes e a tradução intersemiótica ou

do texto, sujeito às tendências do momento cultural em que cria uma determinada imagem. Suas escolhas criativas refletem estratégias como a adição, a omissão ou a explicitação de informações textuais e, juntamente com o projeto gráfico, promovem uma resposta específica a uma demanda editorial.

No caso em foco, o livro propõe a encenação em teatro de cordel da história da Natividade reescrita em sextilhas de versos metrificados. Parece-nos, portanto, um projeto editorial voltado para atividades escolares desenvolvidas em grupo com auxílio de professor(es), e que promove o cruzamento de conteúdos curriculares: língua portuguesa, literatura, artes cênicas, artes plásticas, música, educação religiosa, dentre outros. A inserção de informações visuais sobre festejos folclóricos amplia as possibilidades de trabalho didático a partir do texto, bem como evidencia um momento de valorização da cultura popular na ilustração editorial.

Igualmente, podemos avaliar que a liberdade interpretativa concedida pelos editores à Jô Oliveira para tratar desse tema clássico é também uma indicativa do seu prestígio profissional. Conforme apontado por Pereira¹¹², as decisões sobre o que será ilustrado, e de que modo, estão em grande medida condicionadas à coordenação da publicação por parte do editor. Em geral cabe a ele contratar o ilustrador, definir características atinentes ao projeto gráfico (formato, número de páginas etc.), determinar a quantidade de ilustrações e, em muitos casos, até mesmo a técnica empregada e as passagens que deverão ser ilustradas.

Principais motivadoras das orientações editoriais e/ou autorais, tanto a escolha das passagens, quanto a maneira como o texto será ilustrado são decisões deliberadas e constituem o centro do processo ilustrativo. Jô igualmente demonstra transitar com liberdade quando afirma regularmente propor a realização de seus projetos pessoais de ilustração aos editores do mercado brasileiro.¹¹³

A figura 7 nos remete a outro livro onde novamente a abordagem intertextual na criação das imagens se faz presente. Trata-se do clássico *Pinóquio*, adaptado para cordel por Manoel Monteiro e publicado pela editora Difusão Cultural do Livro em 2009.

transmutação, que caracteriza a tradução do meio verbal para meios como o musical, o fotográfico, o imagético-pictórico. (PEREIRA, 2008, p. 71)

¹¹² Nilce Pereira, *op. cit.*, p.15.

¹¹³ Consultar depoimento do ilustrador em:

<<http://www.pernambuco.com/ultimas/nota.asp?materia=20110922120530>>. Acesso em 3 out 2011.

Vemos na página dupla apresentada (p. 24-25) Pinóquio dançando Frevo animadamente com uma parceira de circo. A composição, simétrica em relação à dobra da página, tira proveito desse eixo físico e cria a ilusão de movimento nos dançarinos com o abrir e fechar do livro. Além disso, a imagem nos permite ver claramente a técnica usualmente empregada pelo ilustrador: tinta aquarela para colorir fundos, tinta ecoline para colorir figuras desenhadas com traços de tinta acrílica preta, e lápis colorido para acabamentos.



Figura 7: *Pinóquio entrega-se aos prazeres da vida no circo* (formato do livro aberto: 41 x 27,5 cm).

Todas as ilustrações sangram as margens do livro e preenchem integralmente o espaço da página dupla, criando assim uma espécie de “espetacularização” que tende a anular o suporte.¹¹⁴ O texto, conforme observado, insere-se em um espaço “dessemantizado” da página. Isto é, o código verbal, apesar de inserido diretamente sobre a imagem sem o recurso separador de uma moldura, não se confunde com ela, pois está em uma área livre de figuração. A diagramação empregada é do tipo associativo e as ilustrações andam par a par com o texto sem, contudo, redundá-lo.

¹¹⁴ Sophie Van der Linden, *op. cit.*, p.73.

O cenário é o circo, segundo informado pelo texto: “Depois de um ensaio breve/ Integrou-se ao pessoal/ Porém a vida no circo/ Teve uma atração fatal;/ Novamente o bem perdeu,/ Porque Pinóquio esqueceu/ A promessa incial.” Entretanto, em vez do picadeiro, a presença do assoalho em madeira e do bandô nos remetem ao palco de um teatro onde a história contada em cordel estaria sendo encenada com bonecos. Afinal, não apenas Pinóquio (como era suposto), mas também sua companheira de dança são retratados qual marionetes a julgar pela presença de pinos nas juntas.

O texto da página anterior (p. 23) reforça essa suposição, mas faz referência a outro tipo de boneco de teatro, o fantoche: “Pinóquio volta à escola/ Mas a tentação o vence/E troca sua cartilha/ Por um ingresso circense./ Isso porque em seu cálculo/ O fantoche do espetáculo/ Ao seu gênero pertence.” O fantoche, conforme mencionado anteriormente à propósito da figura 3, é uma espécie de luva animada pela mão do encenador, ao contrário da marionete que é um boneco movido por meio de cordões manipulados por pessoa oculta atrás de uma tela, em um palco em miniatura.

Dessa maneira, observamos que há uma disjunção entre ilustração e texto, pois se a imagem ecoa a representação mais usual de Pinóquio segundo uma marionete, o código verbal menciona outro tipo de boneco típico do teatro de mamulengo. Não obstante, consideramos que personagens e cenário funcionam como delimitadores do gênero literário teatro de cordel, que pode ser encenado com os dois tipos de boneco.

Passando a outra questão, mais uma vez encontramos o recurso à intertextualidade para contar a clássica história de um ponto de vista brasileiro. Apesar de em nenhuma linha ser feita menção ao frevo, a figura 7 nos apresenta uma representação desta dança, descrita em Câmara Cascudo¹¹⁵:

Dança de rua e de salão, é a grande alucinação do Carnaval pernambucano. Trata-se de uma marcha de ritmo sincopado, obsedante, violento e frenético, que é a sua característica principal. E a multidão, ondulando, nos meneios da dança, fica a ferver. E foi dessa idéia de fervura (o povo pronuncia frevura, frever) que se criou o nome frevo.

Diante dessa caracterização de uma dança tão sedutora e mesmo de apelo obsessivo, não nos surpreende que o personagem tenha a ela sucumbido e uma vez mais se esquecido de suas promessas de ser um bom menino e estudar com afinco.

¹¹⁵ Luís da Câmara Cascudo, *op. cit.*, p.251.

Os quatro temas entrecruzados nessa única ilustração, a saber circo, teatro popular de bonecos, frevo e carnaval, nos remetem a eventos e festividades de grande relevância no cenário nacional. São acontecimentos que proporcionam razão e circunstância para a expressão de estreitas relações entre vida e criação existentes no cotidiano do povo. Objeto de inúmeras manifestações visuais em diferentes técnicas, consideramos apropriado ilustrar e comentar brevemente algumas delas.



Figura 8: Detalhe da peça articulada Circo, autoria de Adalton, Niterói, RJ. Barro, madeira, arame, tinta. Tamanho aproximado da obra completa: 130 x 90 x 50cm (Foto: Isa Frantz. Acervo MFEC)

O circo sempre foi uma manifestação de comunicação imediata e instantânea. Instalando-se na periferia das grandes cidades e voltado para as classes populares, o circo brasileiro tropicalizou algumas atrações. O palhaço brasileiro era conquistador e malandro, seresteiro, tocador de violão, com um humor picante. O público igualmente se diferenciava em termos de gosto: os europeus iam ao circo apreciar a arte; no Brasil, os números perigosos eram as atrações - trapézio, animais selvagens e ferozes.¹¹⁶

A figura 8 mostra detalhe de uma peça articulada de 102 cm de altura, composta por três cenas de circo dispostas lado a lado em uma mesa iluminada. Os personagens e

¹¹⁶ Fonte: <<http://alesimioni.sites.uol.com.br/circo.html>>. Acesso em: 4 out 2011.

Para aprofundar o tema sugerimos consultar as seguintes obras: CASTRO, Alice V. de. *O Elogio da Bobagem: Palhaços no Brasil e no Mundo*. Família Bastos Editora, 2005. TORRES, Antônio. *O Circo no Brasil*. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte, 1998.

partes móveis do cenário se movimentam impulsionados por um conjunto de polias acionado por motor elétrico. As obras deste gênero mais conhecidas são de Adalton (RJ), Antônio de Oliveira (MG), Mestre Molina (SP) e Raimundo Machado (MG). Comum a esses artistas é o registro de temas do passado e do presente; são narrativas míticas e pessoais esculpidas em movimento¹¹⁷.



Figura 9: Palco de teatro mamulengo, com personagens típicos. No detalhe, o fantoche da cobra. Tamanho aproximado do palco: 330 x 180 x 200 cm. (Foto: Isa Frantz. Acervo MFEC)

A figura 9 mostra uma réplica de teatro mamulengo presente no Museu do Foclore Edison Carneiro, com alguns dos principais personagens empregados nos enredos. Registros indicam que o teatro de bonecos teria chegado ao Brasil com os portugueses e se espalhado, assumindo denominações diferentes em cada região: mamulengo, em Pernambuco; João - redondo, no Rio Grande do Norte; babau, na Paraíba; João - minhoca, na Bahia e norte de Minas Gerais; Casimiro - côco, no Piauí; briguela, em São Paulo. Os personagens são interpretados por bonecos articulados e

¹¹⁷ Frota, *op. cit.*, p.76.

apresentados sob diversas formas, especialmente fantoches, marionetes, bonecos de vara e balcão.

Dar vida a um pedaço de madeira, de pano, de barro, de papel ou de couro é brincar de criar vidas. Por isso, o boneco é um ente, um personagem reconhecido pelo público que acompanha os espetáculos em cada região. Possui nome, personalidade, idade, relações sociais, às vezes família e cantigas próprias. Os temas das histórias, de forte apelo popular e fácil assimilação, recortam o cotidiano. São situações pitorescas envolvendo namoros, brigas, traições, confusões políticas, furtos, bailes, nascimento de crianças, assombrações, duelos com bichos, desafios de cantoria, dentre outras.¹¹⁸

Por último, o carnaval brasileiro recebeu uma entrada específica no *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro* tanto pela sua importância em nível nacional, como também devido à diversidade de manifestações nos locais onde ele é mais festejado.

O Rio de Janeiro (RJ) notabilizou o desfile das escolas de samba com as transmissões em cadeia nacional de TV. Mas há também, principalmente na periferia da cidade – sua antiga zona rural –, as livre associações de foliões conhecidas por Clóvis, Bate-Bola ou chupetinha.¹¹⁹ Em Salvador (BA) se destaca a participação dos trios elétricos, que juntam multidões pelas ruas da cidade, bem como o retorno e fortalecimentos dos blocos afoxés. Já em Olinda e Recife (PE) prevalecem na rua o frevo, o maracatu¹²⁰ e as marchas.

O referido dicionário nos explica que no carnaval de Pernambuco

*as pessoas passaram a fazer suas próprias fantasias com materiais leves, de tecidos industrializados e bijuterias de material sintético. Hoje todo folião é artista, pois a participação coletiva nas ruas é um fenômeno popular de massa*¹²¹.

¹¹⁸ Fonte: TEATRO do Riso: mamulengos de mestre Zé Lopes. Rio de Janeiro: CNFPP, 1998. *Documento digital da Sala do Artista Popular do Centro Nacional de Folclore de Pesquisa Popular*. Disponível em:

<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=\\Acervo01\drive_s\Trbs\FolcloreSAP\SAP.DocPro&pasta=&pesq=teatro%20do%20riso>. Acesso em 5 out 2011. Para aprofundar o tema *bonecos*, sugerimos consulta ao Museu Giramundo. Disponível em: <<http://www.giramundo.org/museu/index.htm>>. Acesso em: 3 out 2011.

¹¹⁹ Brincadeira onde os participantes, protegidos pelo anonimato das roupas largas, luvas e máscaras, saem debochando dos conhecidos ou transeuntes, denunciando bêbados e cônjuges infiéis, por exemplo. Nas comunidades pequenas, onde todos se conhecem, a brincadeira é temida, pois desempenha um papel regulador, pautado nos valores morais da sociedade que condena o alcoolismo e o adultério. (MUSEU do Folclore Edison Carneiro, 2005, p. 154)

¹²⁰ Os maracatus que desfilam atualmente no carnaval pernambucano são grupos historicamente vinculados à cultura de africanos e seus descendentes no Brasil. Esses grupos, autodenominados nações, não são apenas agremiações carnavalescas: cantam e dançam nos terreiros de xangô (culto afro-brasileiro que tem numerosos adeptos no Nordeste) e diante da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. (Frota, *op. cit.*, p. 146)

¹²¹ Frota, *op. cit.*, p. 113.

Some-se a isto o fato de que nessa cidade residem diversos profissionais ligados às artes, tais como atores, poetas, jornalistas, músicos e artistas plásticos, o que contribui para o desenvolvimento de uma rica visualidade em torno do tema.



Figura 10: O Frevo é Nosso, de Bajado, óleo s/eucatex, 53x60cm, s/d. (Coleção Giuseppe Baccaro, reprodução do catálogo Bienal Naífs do Brasil, 2004, p. 132)

Na figura 10, uma pintura de Bajado (Euclides Francisco Amâncio) executada em óleo sobre eucatex, observamos uma cena de frevo que traz algumas variações. A sombrinha, auxiliar na coreografia e conduzida pelo passista como um símbolo dessa dança, está representada toda em azul. Usualmente, exibe as cores azul, amarelo e verde em triângulos a partir do centro. Quanto às vestimentas, devem mesmo ser folgadas para a realização dos passos soltos e acrobáticos. Contudo, trata-se de uma versão bastante pudica, vez que as mulheres costumam usar mini-saias e *shorts* sumários acompanhando o corpete.¹²²

Resumindo as considerações tecidas a respeito da ilustração para Pinóquio (fig. 7), observamos que ela provoca um cruzamento com o universo da cultura popular

¹²² Em sua origem, a sombrinha não passava de um guarda-chuva conduzido pelos capoeiristas como arma para ataque e defesa, já que a prática da capoeira estava proibida. Com o decorrer do tempo, esses guarda-chuvas deram lugar a uma sombrinha colorida com aproximadamente 50 centímetros de diâmetro. Fonte: < <http://www2.uol.com.br/JC/servicos/carnaval99/marcha.htm>>. Acesso em: 5 out 2011.

brasileira e abre leituras paralelas ao código verbal. Por meio do aproveitamento da dobra na página dupla, a composição evoca movimento à semelhança da obra articulada *Circo* criada por Adalton. O cenário retratado como um palco nos remete ao teatro popular de bonecos, sejam fantoches ou marionetes. E quanto à caracterização dos personagens, vimos que a indumentária da companheira de Pinóquio, tanto em termos de cores quanto de modelo, é inclusive mais fiel que a pintura naïf de Bajado.

Evocando uma expressão usada pela ilustradora Ciça Fittipaldi¹²³, Jô Oliveira constrói suas narrativas visuais “povoando” o texto literário com uma vasta comunidade de imagens conexas. Esse devaneio poético e imaginativo, bastante evidente na figura analisada, amplia as vozes do texto e enriquece o repertório de experiências interpretativas do leitor.

A esse respeito e referindo-se à alfabetização por imagens, Marilda Castanha defende que para compreender e decodificar o mundo não basta a palavra escrita.

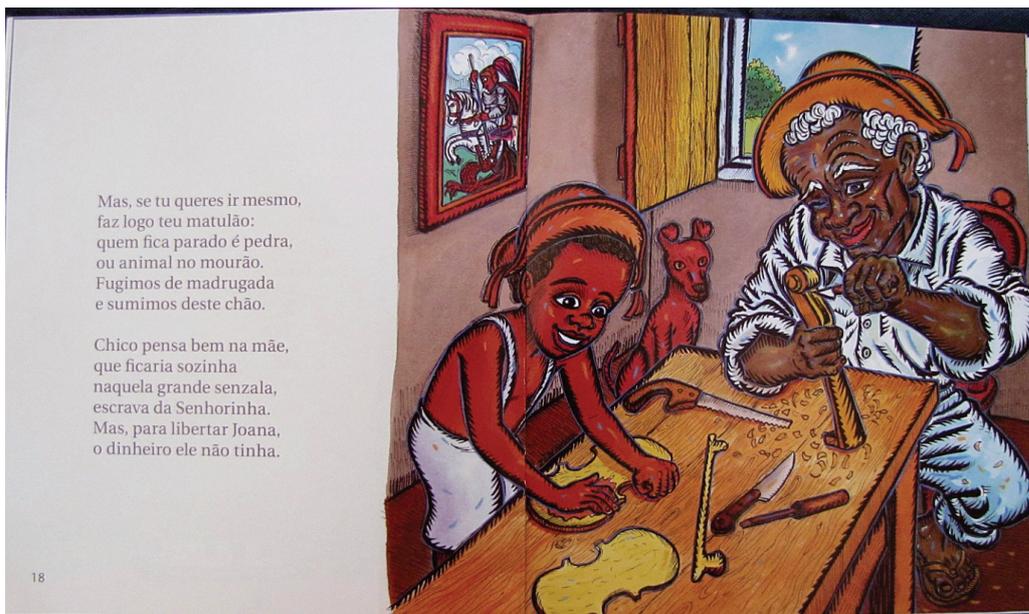
*A escola pode ser também espaço para, no mínimo, desenvolver o interesse por outras linguagens, o que certamente contribuirá para que seus alunos se tornem leitores mais críticos e observadores não só de textos e imagens, mas de um conjunto de formas expressivas e do próprio mundo em que vivem*¹²⁴.

Desse modo, vemos que as ilustrações apresentadas promovem conteúdos da cultura popular e tradicional brasileira, aumentando as possibilidades do leitor vir a ampliar os seus conhecimentos ou mesmo despertar o interesse para determinado tema.

As duas próximas ilustrações analisadas pertencem livro *A Rabeca de Seu Chico Joana*, escrito em versos de cordel por João Bosco Bezerra Bonfim e publicado pela editora Pruminho em 2010. A história tem por mote apresentar esse instrumento folclórico presente em diversas festividades no interior do Brasil, alvo de pesquisas recentes e revalorização por músicos que a trouxeram para os grandes centros urbanos.

¹²³ In Oliveira, 2008, p.115.

¹²⁴ In Oliveira, *ibidem*.



Mas, se tu queres ir mesmo,
faz logo teu matulão:
quem fica parado é pedra,
ou animal no mourão.
Fugimos de madrugada
e sumimos deste chão.

Chico pensa bem na mãe,
que ficaria sozinha
naquela grande senzala,
escrava da Senhorinha.
Mas, para libertar Joana,
o dinheiro ele não tinha.

18

Figura 11: O processo de confecção de uma rabeca é ensinado pelo rabequeiro (p. 18-19, formato do livro aberto: 42 x 24 cm).

Novamente o ilustrador escolheu vaziar as imagens pelas margens e criou cenas panorâmicas que cruzam a dobra da página dupla. Espaços dessemantizados são reservados ao texto em uma diagramação associativa. Ao contrário da solução adotada na figura 7, porém, os fundos para os espaços de texto e imagem são diferentes e o projeto gráfico cria ritmo com a alternância de páginas exibindo maior e menor integração entre os dois códigos.

No intuito de melhor entender a caracterização dos cenários e personagens proposta por Jô ao longo do livro, faz-se necessário comentar a relação do instrumento musical com os locais apontados pelo texto. Embora a rabeca seja um instrumento tocado de norte a sul do Brasil, o texto nos leva a crer que os personagens circulem pelas cidades do interior nas regiões norte, nordeste e centro-oeste do país:

– Vamos pra roça, Chico,/ (p. 4), Nos cafundós do sertão,/ prá lá do mais prá cá/ (p.6), pelos curais e oitões; por cercados e caçimbas,/ (p.7), Eis que chega à Fazenda/ Barra do Riacho Seco/ (p. 12), À noite, na Casa Grande,/ (p. 13), ou fugido do Piauí./ nessas bandas do Poti./ (p. 13), nem tenho o meu terreiro!/(p. 15), em terras do Maranhão,/ (p. 16), naquela grande senzala,/ (p. 18), Eis que se faz no mundão/ fugiu para outras serras./ (p.20), - Vou ganhar esses sertões,/ (p.21), de cidade em cidade./ (p.23), Dizem que foi ao Pará,/ Terá ido para Goiás/ pra alegrar o Chapadão?/ (p.24), Mas já surge em Pernambuco,/ (p.26).

Confeccionada por artistas populares em comunidades rurais, ela é tocada em folguedos, festejos religiosos e eventos sociais tais como batizados e casamentos. Sua

construção, a afinação e a maneira de tocar mudam conforme a região de origem. Os rabequeiros mais antigos não tiveram instrução formal e aprenderam sozinhos ou vendo alguém tocar. Por isso, falam em dom. A expressão faz parte do vocabulário religioso, conforme nos explica Gilmar de Carvalho¹²⁵:

Deus os teria escolhido para tornar a vida mais leve e mais alegre, com o “tirinete” de suas rabecas [...] quase todos foram filhos de agricultores e também viviam de suas roças de subsistência, quase sempre nas terras dos outros. A música era a possibilidade da fuga deste cotidiano.

Segundo estabelecido no texto, cronologicamente a história se passa no período entre a Lei do Ventre Livre e a Lei Áurea.¹²⁶ A figura 11 nos mostra uma cena em que o menino Chico Joana, negro liberto do cativo, auxilia o (também liberto) rabequeiro a construir um instrumento e assim aprende informalmente o ofício. A esse respeito, Gilmar comenta que os rabequeiros¹²⁷:

Têm moldes, inventam técnicas e tiram proveito de habilidades desenvolvidas quando trabalhavam fazendo aviamentos de casas de farinha, madeiramento de telhados de casas e fabricando móveis.

Na casa simples, ferramentas estão dispostas sobre a mesa de madeira. Enquanto o aprendiz lixa uma parte já cortada, o rabequeiro experiente o supervisiona executando a tarefa mais complexa de entalhar o cabo do instrumento. Como era costume no interior, a parede é decorada com uma reprodução do santo padroeiro da família, neste caso o São Jorge.¹²⁸ Os chapéus do tipo gibão de couro reforçam a hipótese de uma ambientação nordestina para a história.

¹²⁵ Gilmar de Carvalho, *Rabecas do Ceará*, 2006, p.8.

¹²⁶ Promulgada em 28 de setembro de 1871, a "Lei Rio Branco", mais conhecida como "Lei do Ventre Livre", que considerava livres todos os filhos de escravos nascidos a partir da sua data, pretendia estabelecer um estágio evolutivo entre o trabalho escravo e o regime de trabalho livre. Em 13 de maio de 1888, a princesa Isabel de Bragança assinou a Lei Áurea, que extinguiu a escravidão no Brasil.

¹²⁷ Gilmar, *ibid*, p.8.

¹²⁸ Este santo conta com muitos adeptos no Brasil e é objeto de diversos trabalhos de arte popular, como atestam duas grandes exposições a ele dedicadas só neste ano de 2011. São elas: *As muitas faces de Jorge*, na Galeria Mestre Vitalino do Museu do Folclore Edison Carneiro, Rio de Janeiro; e *Jorge*, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mais informações sobre a segunda disponíveis em: < <http://www.youtube.com/watch?v=aof5ofbnou8>>. Acesso em: 5 out 2011.

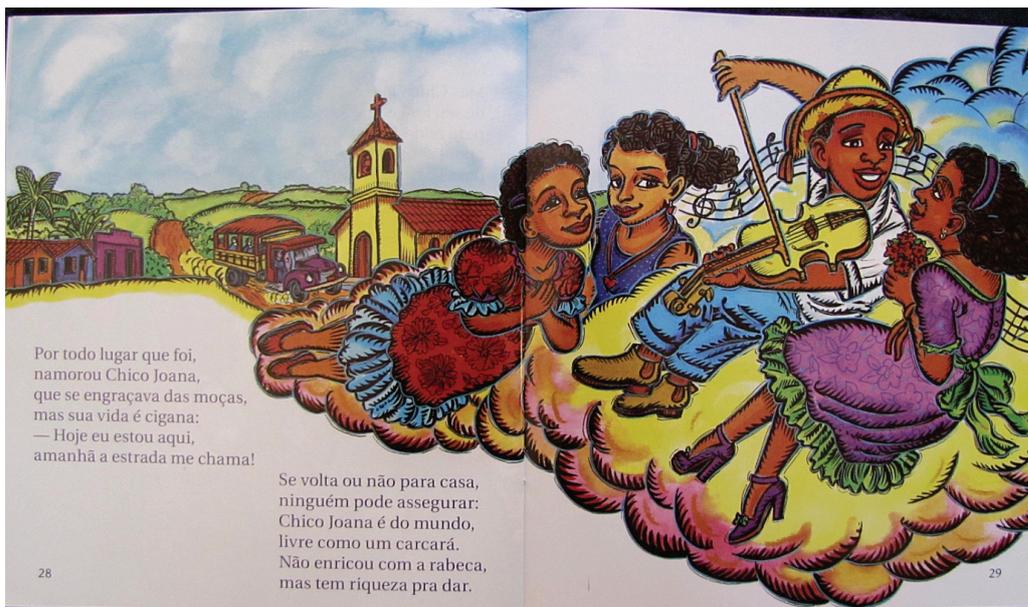


Figura 12: *O sucesso do tocador junto às moças* (p. 28-29, formato do livro aberto: 42 x 24 cm).

A figura 12 (p. 28-29) já nos apresenta um Chico Joana não somente crescido, como também namorado... Antes de a rabeca ser substituída pela sanfona no forró pé-de-serra¹²⁹, o tocador desfrutava de grande prestígio, sendo aguardado com ansiedade para animar as festas das comunidades do interior. De festejo em festejo, um rol de amores. Mas rabequeiro ambulante não conhece descanso e antes que o relacionamento esquentasse, a estrada era o rumo certo, conforme o texto indica:

*Por todo lugar que foi,
 Namorou Chico Joana,
 Que se engraçava das moças,
 Mas sua vida é cigana:
 - Hoje eu estou aqui,
 Amanhã a estrada me chama!*

Nas texturas dos vestidos, observamos outra menção ao pano de chita. Não sabemos, contudo, se a nuvem que envolve o grupo é uma indicação de enlevo idílico ou uma metáfora do tempo que confunde memórias e a tudo consome. Quiçá as duas coisas, juntas na poeira da estrada de terra levantada por outro caminhão pau-de-arara¹³⁰ que já teria passado e sumido na margem direita da página dupla.

¹²⁹ Música e dança, baile reles, fóbó ou arrasta-pé. (CAMARA, *op.cit.*, p. 249). Só posteriormente, com a imigração dos alemães, é que a sanfona foi difundida por todo o Brasil e introduzida na música nordestina. E por ser um instrumento com mais recursos musicais, pois é um instrumento melódico e harmônico (ao contrário da rabeca que é apenas melódico), a sanfona teve maior aceitação.

¹³⁰ Denominação popular dos veículos que transportam os sertanejos nordestinos para estados do Sul do país. O improvisado e precário arranjo para acomodar as famílias, a promiscuidade, a falta de asseio, o rumor incessante das

Neste caso, a imagem da fumaça indicaria a aplicação do código de extracampo, onde a ação teria acontecido, sendo apenas dado ver ao leitor o seu resultado. Ou, ainda, analisando a ilustração do ponto de vista da duração temporal da sequência de imagens entre as páginas, teríamos o emprego de uma elipse visual. Seu papel é indicar um lapso de tempo entre a ação ocorrida e a consequência mostrada. O fato de a fumaça continuar pela borda direita funcionaria como um virador de página, incitando o leitor a prosseguir na leitura e, talvez, ainda avistar o caminhão pau-de-arara nalguma curva da estrada.

Ao fundo da figura 12 observamos um dos vilarejos interioranos que pontuam a narrativa, com sua fileira de casas e igreja. A esse respeito, vale mencionar que o *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro* atribui uma entrada específica para arquitetura e espaço, na qual encontramos referência às casas rurais do sertão nordestino com suas fachadas e platibandas pintadas com cal pigmentada (fig. 13). Fotografadas por Anna Mariani na década de 80¹³¹, evidenciam que a moradia também representa um campo de elaboração simbólica por parte do povo brasileiro, dando ensejo a manifestações de cultura popular.



Figura 13: Fachada de casa em Barra do Farias, Pernambuco, fotografada por Anna Mariani. (Fonte: < <http://www.eleganciadascoisas.com.br/2011/04/pinturas-e-platibandas-de-anna-mariani.html>>. Acesso em: 8 out 2011.)

As últimas ilustrações que gostaríamos de analisar são do livro *A Guerra do Reino Divino*, cujo texto nos fala de um nordeste sofrido em decorrência da seca e de

vozes de homens, mulheres e crianças, tudo isso associou o caminhão à imagem do pau-de-arara, gradeado de madeira em que os psitacídeos eram levados para os mercados das cidades. (CASCUDO, *op. cit.*, p. 496)

¹³¹ Outras imagens disponíveis em: < <http://www.youtube.com/watch?v=I9m8ly-IH1U>>. Acesso em: 8 out 2011.

um povo profundamente devoto. Escrito por Jô Oliveira e influenciado pelo cordel, muitos o consideram o primeiro romance gráfico (*graphic novel*) desenvolvido a partir de um tema especificamente brasileiro.¹³² Foi publicado em 1974 na revista italiana *Alterlinus* e, somente dois anos depois, lançado no Brasil pela editora Codecri.



Figura 14: Lampião e seu bando combatem uma volante (p. 8, formato do livro aberto: 38 x 27,5 cm).

¹³² Fonte: < http://www.universohq.com/quadrinhos/review_reinodivino.cfm>. Acesso em: 8 out 2011.



Figura 15: O grupo de cangaceiros depois é recebido com festa na cidade (p. 9, formato do livro aberto: 38 x 27,5 cm).

Vemos nas figuras 14 e 15 o momento em que o cangaceiro Lampião e seu bando alcançam vitória sobre um grupo de policiais, também chamado de “volante” ou “macacos”, e depois são recebidos com festa em um vilarejo do sertão. Nessa edição, as imagens são todas em preto e branco à exceção da capa. Originalmente, as ilustrações foram concebidas em 4 cores e assim publicadas na edição italiana. Os desenhos exploram o alto contraste, detalhando texturas e inserindo áreas chapadas de preto para conferir ritmo à diagramação dos quadros. Os traços lembram o estilo das xilogravuras das capas dos cordéis, veículo literário, aliás, que ajudou a difundir a mítica do cangaço pelas feiras do interior.



Figura 16: Capas de cordel com histórias sobre cangaceiros. Formato fechado: 10,5 x 15cm.

(Fonte: < <http://pajjirimum.blogspot.com/2011/07/cordel-e-xilogravura.html>>. Acesso em: 8 out 2011.)

Gostaríamos de destacar a caracterização dos personagens, a começar pela de Lampião, rica em detalhes e condizente com a aura alcançada pelo personagem na vida real. Comparando as imagens das capas dos cordéis (fig. 16) com as ilustrações propostas por Jô, encontramos semelhanças na indumentária, conforme a descrição a seguir, extraída do Catálogo Mostra do Redescobrimento.

Um grande chapéu de couro com testeira, barbicacho e pendentes laterais, encimado por conjuntos costurados de insígnias variadas: flor-de-lis, signo-de-salomão, cruz-de-malta, oito continuo deitado, gregas e variações gráficas da flora local. Cruzados sobre o peito estão as correias do cantil e da borracha d'água cobertas de ilhoses, ou a cartucheira de ombro, que também pode vir presa à cintura junto com uma bolsa lateral – o embornal ou bernal. O pescoço é resguardado por um lenço e braços e pernas estão cobertos por calças e blusas de mangas compridas.¹³³

Vale comentar dois elementos destoantes nas referidas ilustrações. Os pés dos cangaceiros usualmente estavam calçados e protegidos por alparcatas de couro, ao contrário das precárias sandálias abertas vistas nas capas de cordel da figura 16 ou mesmo dos pés descalços desenhados por Jô na figura 15. Também é sabido que os mesmos se deslocavam pelo sertão quase sempre a pé e consideramos, pois, a presença de cavalos na imagem uma liberdade poética do ilustrador.

¹³³ MOSTRA do Redescobrimento, *op. cit.*, p. 276 – 313.

Em Frederico Pernambucano de Mello¹³⁴ vamos encontrar o seguinte esclarecimento acerca da pungência cultural do cangaço sob a exterioridade de banditismo:

[O cangaço foi] uma forma de vida criminal orgulhosa, ostensiva, escancarada. Até mesmo carnavalesca, como no caso do traje, de muito apuro e de muitas cores. Ou no da música, o xaxado, sincopado como um tiroteio. Ou ainda no da dança conexas a este: a pisada. [...] A cultura sertaneja abonava o cangaço, malgrado o caráter criminal declarado pelo oficialismo, com as populações indo ao extremo de torcer pela vitória dos grupos com que simpatizavam [...] A legenda dos capitães de cangaço mais famosos vai sendo esculpida de forma sedimentar pelos versos dos cantadores de feira, emboladores e cegos rabequeiros, todos dispostos a cantar a última façanha de guerra do grupo de sua preferência.

Na figura 15, à terceira linha de quadros, observamos um grupo de pessoas descalças, vestidas com roupas simples e remendadas, que saúda a chegada dos bandoleiros. É uma ilustração que simboliza a pobreza de grande parte da população daquela região, resultado do modelo de exploração econômica imposto desde as capitânicas hereditárias e das duras condições climáticas.

Na quarta linha, contudo, as pessoas dançando animadamente ao som dos cantadores acompanhados de viola, sanfona e triângulo estão todas bem arrumadas. Podemos imaginar duas explicações plausíveis para a mudança. Primeiramente, as pessoas teriam colocado suas melhores roupas para comparecer ao evento social da comunidade. Não descartamos, porém, que as pessoas representadas sejam outras e a imagem um sutil comentário a respeito das relações amigáveis entre cangaceiros e abonados chefes políticos locais - fossem eles padres, fazendeiros ou coronéis. Um paradoxo com a imagem romântica do bandido que rouba dos ricos para dar aos pobres cultuada pelo imaginário popular.

Efetivamente, a idéia de um bandido adorado pela população corresponde mais a um mito do que à realidade. O cangaço foi um fenômeno bastante complexo, sendo os tipos de cangaceiro os mais variados e múltiplas as razões que os levaram ao crime. Conforme lemos em Luis da Câmara Cascudo “há figuras de relativa nobreza, corajosas, incapazes de violência contra moças, crianças ou velhos, como Jesuíno Brilhante, e há os brutos, como Lampião”¹³⁵.

¹³⁴ Frederico Pernambucano de Mello, in MOSTRA do Redescobrimento, *op. cit.*, p. 273.

¹³⁵ Câmara Cascudo, *op. cit.*, p. 104.

Do ponto de vista da expressão do tempo e do espaço nas ilustrações, Jô faz uso de diferentes recursos. O instante capital condensa os acontecimentos e concentra todas as características essenciais a fim de suscitar uma duração. É o caso dos seguintes quadros: no primeiro na segunda linha na figura 14, Lampião resplandece em todo o seu poder; na linha ao pé da figura 14, vemos Lampião e seu bando perfilados sobre cavalos; na terceira linha da figura 15, o grupo chega ao vilarejo e é recebido pela população; e na quarta linha, ocorre o baile de boas-vindas.

Já o instante movimento capta a essência de uma ação, restituindo-lhe o seu instante mais breve e reduzindo ao mínimo a duração representada. Observamos o seu emprego no quadro panorâmico da primeira linha da figura 15, quando um rapaz chega correndo junto com um cachorro e anuncia a chegada do bando; e no terceiro quadro da segunda linha, quando os soldados saem correndo.

Por último, há ainda a sugestão de uma ação progressiva por meio da repetição de uma figura numa mesma imagem. As diferenças que podem ser observadas entre cada representação caracterizam o fluxo temporal decorrido. É o caso do quadro na primeira linha da figura 14, que nos mostra uma sequência de cabeças sendo degoladas.

Encerramos a análise de algumas ilustrações criadas por Jô Oliveira, nas quais buscamos evidenciar a presença cruzada de temas explorados pelas culturas populares e tradicionais. Na próxima seção, avaliaremos essa questão em imagens produzidas por Roger Mello.

3.4 Roger Mello: tudo ao mesmo tempo agora

Roger Mello é um ilustrador inquieto em busca de novas formas de expressão. Sua grande curiosidade o conduziu às contemporâneas experimentações formais do objeto livro, proporcionando-nos múltiplos olhares sobre o conjunto da sua obra, bem como sobre cada um de seus livros em particular.

Capacitado em diferentes frentes, reúne em si as habilidades de ilustrador, escritor, diretor de arte e designer gráfico, além de dramaturgo. Esta característica lhe proporciona grande liberdade na condução de seus projetos, pois facilita o entrelaçamento de diferentes linguagens na construção de complexas narrativas

intersemióticas. Afeito às metáforas visuais do labirinto, da rede e da renda, Roger valoriza a urdidura de camadas interpretativas que exigem do seu leitor um constante ir e vir entre o estranhamento e a ressignificação.

Suas fontes de pesquisa igualmente espelham o caleidoscópio interno que lhe alimenta: culturas populares e tradicionais brasileiras, cultura de massa, artes plásticas, teatro, cinema, literatura. Some-se a isto o gosto por viajar e mesclar em seus trabalhos suas vivências e anotações de viagem.

Natural de Brasília, graduou-se em Desenho Industrial e Programação Visual pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). No início de sua carreira, trabalhou ao lado de Zivaldo, na *Zappin*, e também se dedicou ao desenho animado: fez cursos no SENAC, na UERJ e no grupo *Animation*, com a equipe do *National Film Board*, do Canadá. Na televisão, fez as vinhetas de encerramento da novela *Vamp* da TV Globo, além de diversas participações na TV Educativa do Rio de Janeiro, nos programas *Canta Conto* e *Um salto para o futuro*.

Apesar de jovem, já ilustrou mais de cem títulos, dezenove deles com textos de sua autoria. Com vários trabalhos premiados, tornou-se *hors-concours* dos prêmios da FNLIJ. Por sua obra como ilustrador¹³⁶, foi indicado para a edição de 2010 do prêmio Hans Christian Andersen, considerado o Nobel da literatura infanto-juvenil, e era o único não-europeu entre os 5 finalistas.

Diante de semelhante currículo, não é de estranhar que tenha se tornado foco de estudos acadêmicos, em uma clara demonstração de sua relevância para a compreensão do livro infanto-juvenil contemporâneo brasileiro. Em 2000, a também ilustradora e escritora Rosinha Campos apresentou no 27º Congresso Mundial do International Board on Books for Young People (IBBY) a monografia *Um olhar sobre os olhares de Roger Mello*. Tereza Kikushi (2004), da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), apresentou no I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial trabalho intitulado *Diário de Bordo, uma viagem pelos desenhos de Roger Mello*. Fabiana de Souza Galdino da Silva (s/d), da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), analisou a obra *Zubair e os Labirintos* (2007, São Paulo: Companhia das Letrinhas) e produziu a monografia *O Texto e a Ilustração: a*

¹³⁶ Para mais informações sobre Roger Mello:
<<http://capaduraemcingapura.blogspot.com/search/label/Roger%20Mello>>. Acesso em 30 nov 2011.

criança nos labirintos da leitura literária. Em 2008, Mariana Cortez, da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, defendeu a tese de doutoramento *Por linhas e palavras: o projeto gráfico do livro infantil contemporâneo em Portugal e no Brasil*, no qual analisa e compara diferentes livros do ilustrador. Cláudia Mendes, da Escola de Belas Artes da UFRJ, defendeu em 2011 a tese de doutoramento *Singular e plural: Roger Mello e o livro ilustrado*, em que são analisados o gosto do ilustrador pela cultura popular e tradicional, bem como a sua vocação para construir encontros inusitados entre palavra e imagem no livro para crianças. No mesmo ano, 2011, Graça Ramos publicou pela editora Autêntica o livro *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*, o qual contém análises de páginas duplas pertencentes a quatro livros de Roger.

A seguir analisaremos ilustrações oriundas de três obras, tendo como propósito destacar a influência de expressões culturais brasileiras em sua criação, um tema ainda não esgotado pelos estudos anteriores. Começemos por *Maria Teresa*, publicado pela editora Agir em 1996, escrito em versos rimados e ilustrado por Roger Mello.

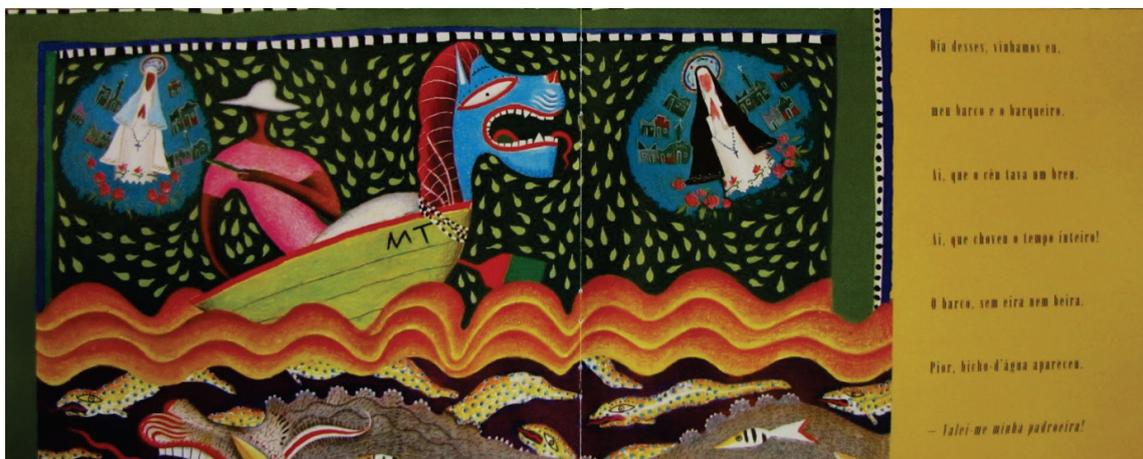


Figura 17: A carranca Maria Teresa encontra o Bicho-d'água no rio São Francisco e pede a proteção da padroeira (p. 12-13, formato do livro aberto: 54 x 20,5 cm).

A história é narrada por Maria Teresa, uma carranca de embarcação que passa a vida a subir e descer o rio São Francisco, espreitando os acontecimentos dos habitantes das cidades ribeiras. A figura 17 (p. 12-13) nos mostra a cena em que a personagem tagarela se apercebe do terrível Bicho-d'água sob o barco e recorre ao auxílio de sua padroeira.

O texto nas páginas adjacentes nos informa do perigo que ele representa: “[...] gigante peludo, / que pra revirar embarcação não demora.” (p. 11) e “o tal gigante, vestido de correnteza, / que acaba com barco, acaba com gente!” (p. 14). Também conhecido por Boiúna, Mboiaçu, Cobra-Maria ou Cobra-Grande, lemos em Câmara Cascudo¹³⁷ que se trata do

mais poderoso e complexo mito das águas amazônicas, exercendo ampla influência nas populações que vivem às margens do Amazonas e de seus afluentes. Faz parte do ciclo dos mitos d'água, de que a cobra é um dos símbolos mais antigos e universais. [...] Mágica, irresistível, polifônica, aterradora, [...] habita a parte mais funda do rio, os poções, aparecendo vez por outra na superfície.

Com seus olhos alumando feito duas tochas de fogo, o animal fabuloso apareceria sempre à noite pronto a exercer seus poderes: derrubar barrancos, afundar canoas, encalhar navios e fazer valentes agonizar de fraqueza. Cascudo registra, ainda, que a Cobra-Grande teria poderes cosmogônicos para alguns povos indígenas e explicaria a origem dos animais, aves, peixes, o dia e a noite.

Para os Wajãpi, povo indígena do Amapá e conhecido pela beleza de sua arte gráfica *Kusiwa*, o mito fundador da Cobra-Mãe é fonte de diversas representações do domínio aquático. Segundo a sua tradição oral, a origem das cores e dos padrões gráficos remontaria aos tempos primevos, quando do ventre de uma imensa sucuri foram extraídos os pigmentos coloridos. Diz-se que a Cobra-Grande, ou *moju*, é dona do mundo aquático e de todos os peixes, e que também controla as serras e formações rochosas.

Na figura 18, um desenho criado por Kasipirina do povo Wajãpi, observamos uma sucuri acompanhada por séquito de peixes, à semelhança do Bicho-d'Água ilustrado por Roger.

¹³⁷ Câmara Cascudo, *op. cit.*, p. 144.

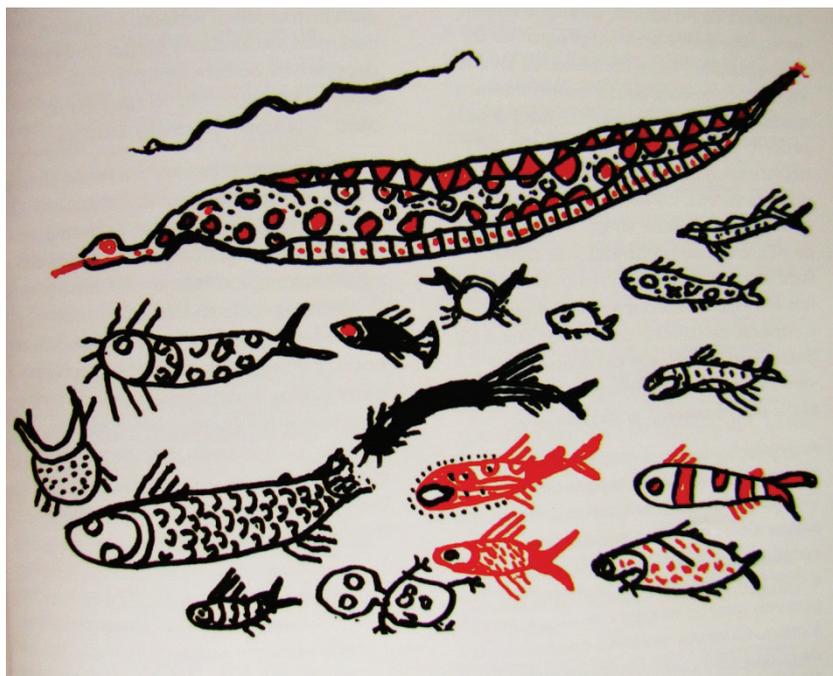


Figura 18: Representação de uma grande cobra acompanhada de peixes menores, por Kasiripina do povo Wajãpi, 2001. Tamanho da obra original não fornecido na fonte. (Fonte: GALLOIS, Dominique. *Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica Wajãpi*, 2002, p. 65)

Mas e esse bicho, afinal, onde está? Na figura 17 podemos ver o pânico de Maria Teresa estampado em sua boca leonina, a agitação das ondas e das gotas de chuva, a inclinação do barco que empina assustado sua proa enquanto o barqueiro tenta reassumir o controle com o remo. Tal qual uma cena de suspense que antecede o aparecimento do vilão no filme, não nos é dada uma visão completa do monstro. Vemos apenas alguma coisa ladeada de peixes e enguias que se insinua por baixo da embarcação... A tensão é reforçada pelo texto que relata a tempestade: “Ai, que o céu tava um breu. / Ai, que choveu o tempo inteiro!”(p. 13). Ansiosos por conhecer o desfecho da narrativa, somos incitados a prosseguir na leitura.

“- Valei-me minha padroeira!” (p. 13), “- Valei-me minha Santa Rita!” (p. 14), invoca assustada a personagem. E de cada lado, envoltas em moldura diáfana e circular, código típico de uma representação de memória ou imaginação, vemos as imagens de Nossa Senhora dos Navegantes com seu manto azul, e de Santa Rita de Cássia, a advogada das causas impossíveis. Próximo a cada santa, estão desenhadas casas e igrejas, numa alusão aos vilarejos ribeiros, cujo povo devoto conserva viva religiosidade.

Outro recurso empregado por Roger para direcionar a atenção foi suprimir as feições humanas das ilustrações. Peixes e aves aparecem dotados de alguma expressão, mas são as carrancas, particularmente Maria Teresa, e o Bicho-d'água os principais vetores das emoções no livro.

A figura 19 (p. 16-17) nos remete ao esperado duelo entre os personagens centrais da história, momento em que a verdade será dita olho no olho, focinho com focinho. Aqui já encontramos uma carranca confiante, ciente de seu destino talhado para defender embarcação e barqueiro de todos os males que o rio possa oferecer. Intuímos pela sua cara feroz que não está disposta a ceder à cobra peluda e seu redemoinho de águas e peixes.

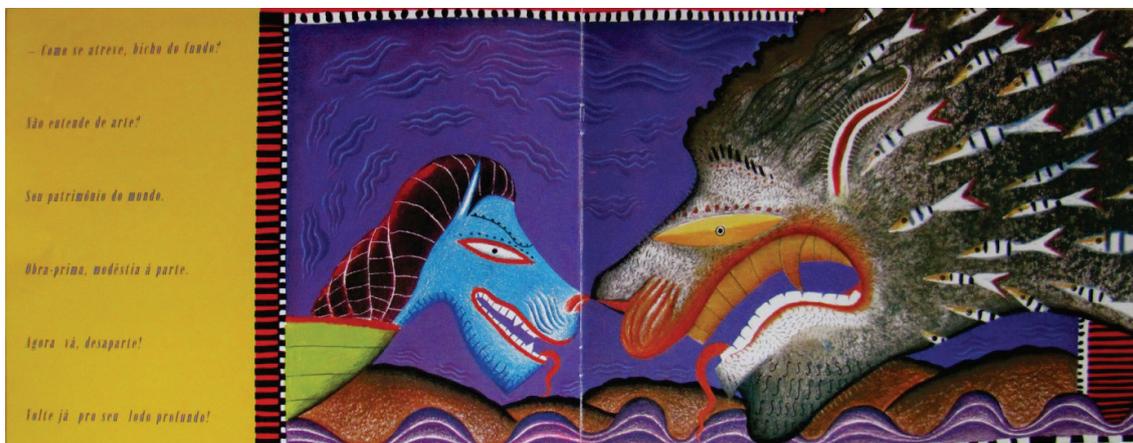


Figura 19: A carranca enfrenta o tal gigante (p. 16-17, formato do livro aberto: 54 x 20,5 cm).

O texto, de conteúdo metaficcional, confirma estar Maria Teresa bem informada de seu valor: “Como se atreve, bicho do fundo? / Não entende de arte? / sou patrimônio do mundo. / Obra-prima, modéstia à parte. / Agora vá, desapare! / volte já pro seu lodo profundo!” (p.16). Segundo Nikolajeva e Scott¹³⁸, semelhante dispositivo estilístico no código verbal foca deliberadamente seu caráter de construção literária, para em seguida levantar questões sobre as relações entre ficção e realidade. Um jogo de significados é assim estabelecido, ao introduzir-se pela boca da personagem narradora – uma carranca falante -, dados de sua existência enquanto objeto de arte. É o sujeito literário quem se afirma quando busca forças em sua concretude inanimada exterior ao livro para combater o mito do rio.

¹³⁸ Nikolajeva e Scott, *op. cit.*, p. 288.

Igualmente conhecidas como cabeças-de-proa, o primeiro testemunho iconográfico dessas figuras data do século XIX, por volta de 1875/1880. Segundo Lélia Coelho Frota¹³⁹, ao tempo em que surgiram,

as carrancas certamente corresponderam à intenção de esconjurar figuras sobrenaturais ameaçadoras que habitariam as águas do rio. [...] Com a introdução da canoa sergipana a motor, que substituiu as primitivas barcas de remeiros, desapareceram as carrancas das proas das embarcações.

Entretanto, devido ao sucesso que alcançaram as peças entalhadas por Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany (1884-1987), as carrancas sobreviveram à mudança dos tempos mediante um processo de resignificação do seu uso. A partir dos anos 1950, as obras de Mestre Guarany passaram a ser expostas em museus e galerias de arte e a constar de exposições nacionais e internacionais.

Atualmente, existem exemplares também esculpidos por outros artistas em importantes acervos de arte popular do país, tais como Museu do Folclore Edison Carneiro, Museu Casa do Pontal, Pavilhão das Culturas, além de coleções particulares, conforme se observa na figura 20.

Na visão do pesquisador e crítico de arte brasileira Clarival do Prado Valladares, as carrancas do São Francisco expressam atributos de uma estética arcaica: atitude hierática, frontalidade, soberania e solidão da figura e expressividade de relação humana ao sobrenatural. Para o estudioso,

As raízes de nosso comportamento arcaico brasileiro são africanas e européias. Africanas de várias culturas tribais, de nações definitivas por atitude teocrática e, do outro lado, européia através da permanência do espírito medieval ibérico no colonizador, especialmente naquele que se interiorizou como sertanista e se isolou¹⁴⁰.

¹³⁹ Coelho Frota, 2005, p. 120.

¹⁴⁰ In MOSTRA do Redescobrimento, *op. cit.*, p. 99.



Figura 20: Grupo de carrancas que integrou a Mostra do Redescobrimento. As três peças superiores são de Mestre Guarany, década de 50, enquanto que a de baixo é de autoria desconhecida, década de 60. Tamanho médio aproximado das obras: 40 x 40 x 100 cm (Fonte: Catálogo Mostra do Redescobrimento, 2000, p. 103).

Devido à divulgação na imprensa, as figuras de estilo grotesco e original, de fisionomias simultaneamente leoninas e humanas, se popularizaram como tema entre artesãos voltados para o turismo cultural. Em diversos pontos do país, elas são hoje vendidas como souvenir, feitas em pequenos, médios e grandes formatos.

A página dupla mostrada na figura 19 reúne, portanto, dois tipos de significado. Reivindica a função original das carrancas, pois Maria Teresa esconjura a aparição medonha e salva barco e barqueiro de sina mortal, ao passo que a situa como objeto estético dotado de valor artístico e histórico. Assim, texto e imagem são complementares e ampliam nossa compreensão do poder da personagem central da história.

Quanto ao projeto gráfico, há uma separação clara entre as áreas ocupadas por cada código, configurando uma diagramação do tipo dissociativo. O fato de os textos

estarem dispostos em páginas pares, ora ímpares, confere alternância à narrativa verbo-visual. O leitor passa sucessivamente da leitura à observação, sobretudo por que os blocos de texto são curtos. Em termos de articulação temporal, há imagens que antecipam o texto ou retomam um conteúdo por ele já expresso.

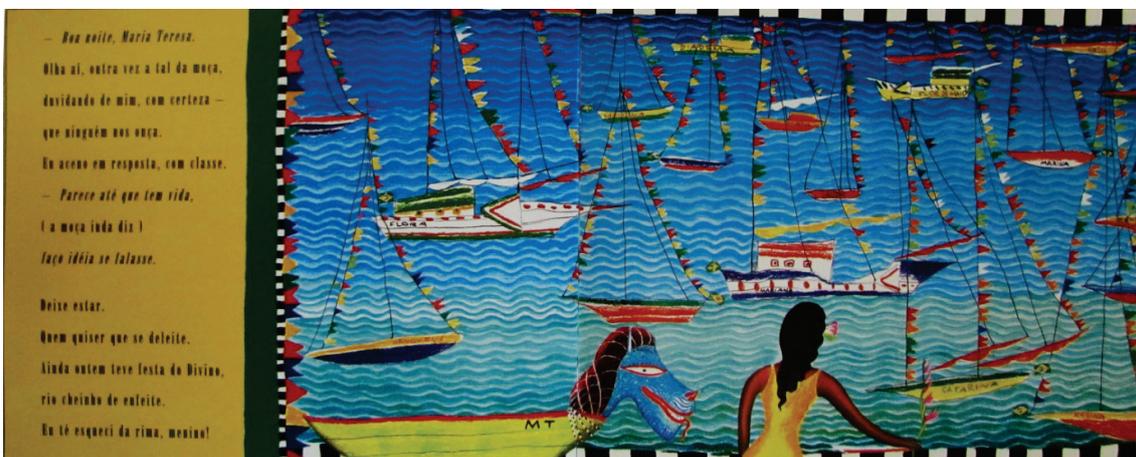


Figura 21: *Passado o susto, Maria Teresa assiste à procissão (p. 20-21, formato do livro aberto: 54 x 20,5 cm).*

A figura 21 (p. 20-21) representa um momento posterior ao embate, quando Maria Teresa, já a salvo do perigo, observa tranquila uma procissão de barcos que segue o rio. Ao seu lado está novamente a figura de uma moça, cuja única aparição anterior foi à página dupla 6-7. A seu respeito sabemos apenas o que a ilustração nos informa: morena, esguia em seu vestido amarelo, uma flor rosa nos cabelos compridos e ondulados. Na mão direita, um ramo de palmas rosas, provavelmente uma oferenda para as águas do rio.

Sua função na história é estabelecer um contraponto com Maria Teresa e realçar o jogo metaficcional criado pelo autor. Não obstante questione a existência da carranca enquanto ser animado, a moça dirige-lhe a palavra em um cumprimento: “A moça da margem faz bom dia, Maria Teresa. / E num é que eu aceno pra moça? / [...] / - Parece até que tá viva – a moça diz.” (p. 6-7) e “- Boa noite, Maria Teresa. / Olha aí, outra vez a tal da moça, / duvidando de mim com certeza - / que ninguém nos ouça. / Eu aceno em resposta, com classe. / - Parece até que tem vida, / (a moça ainda diz) / faço idéia se falasse.” (p. 20-21)

Do ponto de vista da técnica, as ilustrações indicam o emprego de lápis de cor, lápis de cera e tinta acrílica, uma combinação também presente em outras obras de

Roger. As imagens são em parte sangradas, em parte emolduradas por faixas listradas que nos evocam os mastros das bandeiras do Divino. A porção que se liberta rompendo o limite da margem do livro é justamente a que se conecta com o desconhecido, fonte da ação: as profundezas do rio na figura 17, o resto do corpo do Bicho-d'água na figura 19, a continuidade do rio na figura 21.

No trecho de rio ilustrado, observamos a passagem de uma procissão de barcos enfeitados com coloridas bandeirinhas. As embarcações, como é costume, estão batizadas com nomes femininos: Mariana, Catarina, Regina, Carolina, Maria Teresa... Aqui e ali, uma bandeira do Brasil tremulando ao vento indica se o barco sobe ou desce o rio.

Em relação aos aspectos narrativos, a página dupla em foco introduz uma relação de disjunção, em que textos e imagens seguem vias paralelas ou mesmo se contradizem. De acordo com Linden¹⁴¹, “a contradição flagrante questiona o leitor, mas, ao contrário do distanciamento causador de ironia, deixa em aberto o campo das interpretações sem que o leitor seja orientado para um sentido definido.”

É que o contexto da ilustração - a história narrada até aqui -, nos remete à procissão em louvor a Bom Jesus dos Navegantes, tradicional cortejo terrestre e fluvial que leva a imagem do Cristo Agonizante a várias comunidades ribeirinhas do São Francisco. As cidades de Penedo (AL) e Propriá (SE), por exemplo, recebem milhares de pessoas em janeiro para as celebrações religiosas e atividades profanas da festa em homenagem ao padroeiro dos pescadores da região.

Fôssemos avaliar tão-somente a imagem dos barcos enfeitados, poderíamos igualmente supor tratar-se de uma representação das procissões de Nossa Senhora dos Navegantes ou do Círio de Nazaré. Conforme lemos em Câmara Cascudo¹⁴², há eventos semelhantes realizados em diferentes estados brasileiros:

“Festas de cunho religioso-popular, comuns nas colônias de pescadores, as procissões fluviais ou marítimas reúnem os mais variados tipos de embarcação, como jangadas, traineiras e outras, que se apresentam inteiramente decoradas com bandeirinhas coloridas.”

¹⁴¹ Linden, *op. cit.*, p. 121.

¹⁴² Câmara Cascudo, *op. cit.*, p. 537.

A Embratur lista em seu calendário turístico oficial nada menos que doze procissões religiosas que acontecem ao longo do ano em todo o Brasil, sendo sete fluviais, quatro marítimas e uma marítimo-fluvial.¹⁴³ Entretanto, das procissões conhecidas que se realizam no curso do São Francisco, existem apenas as em louvor a Bom Jesus dos Navegantes e que não são feitas parte das festividades do Divino Espírito Santo.

Por outro lado, o texto nos indica que a procissão integraria as celebrações do Divino: “[...] Quem quiser que se deleite. / Ainda ontem teve festa do Divino, / rio cheio de enfeite. / Eu té esqueci da rima, menino!” (p. 20).

Ora, segundo o mesmo *Dicionário do Folclore Brasileiro*¹⁴⁴, as procissões fluviais conhecidas e integrantes do ciclo do Divino ocorrem no estado de São Paulo em cidades às margens do rio Tietê ou seus afluentes.¹⁴⁵ Nelas, uma parte da peregrinação para a coleta de prendas é feita em barcos pelos Irmãos do Divino, quando é encenado o *Encontro das Bandeiras*. As duas procissões mais conhecidas desse gênero ocorrem no rio Piracicaba, em Piracicaba (SP), e no rio Tietê, em Anhembi (SP).

Desse modo, verifica-se um conflito entre imagem narrativa e texto na figura 21. Sabemos que a história se passa no rio São Francisco e seria lógico, portanto, interpretar que nele ocorresse a procissão testemunhada por Maria Teresa. Entretanto, a mesma personagem nos remete a evento fluvial diverso que não ocorre naquela localidade, segundo as fontes oficiais consultadas.

A esse respeito, Nikolajeva e Scott¹⁴⁶ propõem o conceito de contraponto de caracterização. Explicam-nos que “palavras e imagens podem apresentar personagens de maneiras diferentes e contraditórias, criando assim ironia e/ou ambiguidade.” Caso seja essa a explicação, resta-nos indagar qual a contribuição de semelhante conflito na narrativa. Propor uma comparação entre as festividades? Caracterizar Maria Teresa como distraída? Ou um sacrifício da lógica em favor da rima no texto?

¹⁴³ Embratur ou Instituto Brasileiro de Turismo é o nome de uma autarquia especial do Ministério do Turismo do Brasil. Sua função é executar a Política Nacional de Turismo do governo brasileiro no que diz respeito a promoção, marketing e apoio à comercialização dos destinos, serviços e produtos turísticos brasileiros no mercado internacional. Fonte: <<http://www.brasilcultura.com.br/antropologia/festas-incluidas-no-calendario-turistico-oficial-da-embratur-folclore/>>. Acesso em: 1 dez 2011.

¹⁴⁴ Cascudo, *op. cit.*, p. 537.

¹⁴⁵ A Coleção Rossini Tavares de Lima contém registros fotográficos de uma festa do Divino no rio Tietê realizada no ano de 1958. (in BORGES, A. e BARRETO, C. (org). Pavilhão das Culturas Brasileiras: Puras misturas. São Paulo: Terceiro Nome, 2010. p. 52-53 e 256-257)

¹⁴⁶ Nikolajeva e Scott, *op. cit.*, p. 44.

A próxima ilustração analisada é do livro *Cavalcadas de Pirenópolis*, publicado em 1998 pela editora Agir, escrito em versos rimados e ilustrado por Roger. A história nos fala de Arlindo, seu empenho em enganar o falcão carcará, conseguir uma flor do cerrado e ofertá-la à amada Lucinda, tendo como pano de fundo as atividades das Cavalcadas na cidade goiana de Pirenópolis. Este livro integra uma série dedicada à cultura popular, formada por *Maria Teresa* e *Bumba meu boi Bumbá*.

A capa de um livro é constituída pela primeira e quarta capas, que podem ser independentes ou se relacionar formando um conjunto expressivo. A quarta capa, aqui voltada para a divulgação do livro, exhibe uma fotografia de Roger Mello, um texto de apresentação e o código de barras ISBN, razão pela qual optamos privilegiar a imagem da primeira capa.



Figura 22: Primeira capa do livro *Cavalcadas de Pirenópolis* de Roger Mello (formato do livro fechado: 27 x 20,5 cm).

Observamos na figura 22, em ilustração que não se repete no miolo, um cavaleiro vestido com indumentária azul, de capa bordada e penacho na cabeça, portando espécie de bastão com fitas na ponta. Do mesmo modo, seu cavalo está ricamente adornado com flores e adereços azuis. Ao fundo, vemos pepalantos enfileirados e um falcão carcará. Os cantos inferiores da ilustração exibem vermelhas

caliandras¹⁴⁷ e os superiores, máscaras de touros e mais flores. As molduras assimétricas novamente nos lembram os mastros da festa do Divino Espírito Santo e franjas ou babados estilizados. O título, disposto logo acima em fonte manuscrita e de caráter autoral, não deixa dúvidas: trata-se de um dos participantes do festejo narrado, provavelmente o personagem principal da história.

Alvo dos primeiros olhares lançados sobre o livro, a capa constitui um campo privilegiado no qual o desejo do jovem leitor oscila entre aferir o conteúdo ou seguir adiante. Linden¹⁴⁸ argumenta:

Lugar de todas as preocupações de marketing, a capa constitui antes de mais nada um dos espaços determinantes em que se estabelece o pacto da leitura. Ela transmite informações que permitem apreender o tipo de discurso, o estilo de ilustração, o gênero... situando assim o leitor numa certa expectativa. Tais indicações podem tanto introduzir o leitor ao conteúdo como levá-lo para uma pista falsa.

Ora, o cavaleiro ilustrado na figura 22 não é o personagem principal da narrativa verbal. O texto, conforme mencionado, gira em torno do menino Arlindo, sua aventura em busca da flor vermelha fortemente guardada pelo gavião e seu encontro amoroso. Esse argumento nos guia pelas ruas de uma cidade histórica do interior de Goiás que está em festa, onde podemos encontrar seus habitantes, observar suas atividades e ainda conhecer uma paisagem de cerrado. As menções textuais às Cavalhadas são breves e servem de apoio às ações de Arlindo.

De acordo com o exposto por Linden, avaliamos que a capa em foco optou por destacar uma imagem de maior apelo visual e cultural, sem prejuízo da narrativa. O vínculo com a história estaria garantido, de todos os modos, pela presença enigmática da flor e do gavião. Além disso, embora não seja o personagem central do texto, as Cavalhadas fornecem o fio condutor da narrativa visual e definem seu clima. Fato este reforçado no título e no projeto gráfico que posiciona pequenos mascarados montados à cavalo nas guardas e ao longo de todas as páginas duplas.

¹⁴⁷ *Paepalanthus speciosus* e *Calliandra dysantha* são flores típicas da vegetação do cerrado onde se encontra a cidade de Pirenópolis.

¹⁴⁸ Linden, *op. cit.*, p. 57.

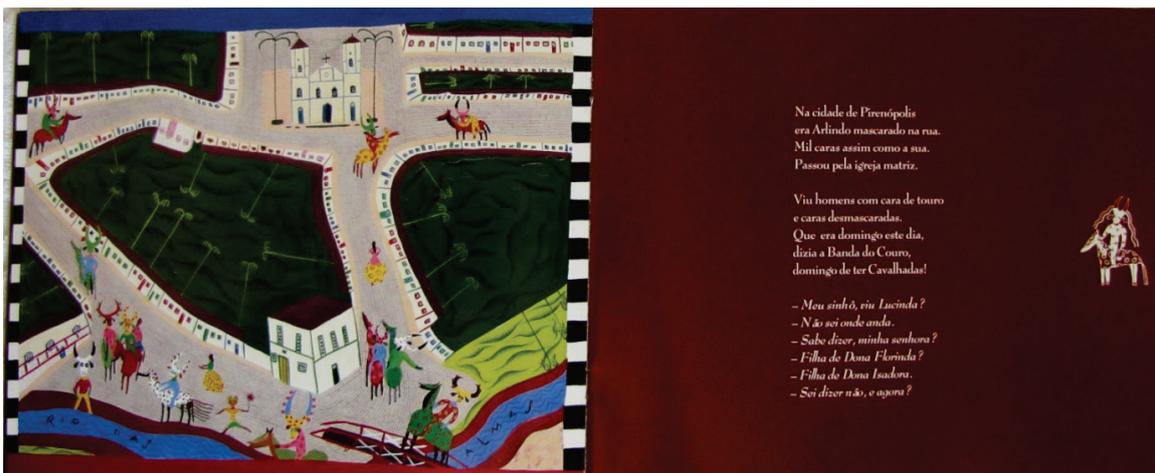


Figura 23: *Arlindo corre pelas ruas de Pirenópolis cheias de mascarados (p. 10-11, formato do livro aberto: 54 x 20,5 cm).*

Observamos na figura 23 (p. 10-11) uma cidade histórica do interior do Brasil, com seu casario colonial, igreja matriz, quintais e uma ponte de madeira sobre o rio.¹⁴⁹ Nas ruas calçadas com pedras, circulam grupos de cavaleiros mascarados sobre montarias enfeitadas, mulheres de saias coloridas e cabelos negros. Junto ao rio, um menino passa correndo com máscara de onça no rosto e uma flor vermelha na mão. O texto disposto sobre fundo liso de cor terrosa - mesmo tom escolhido para caracterizar o solo do cerrado à página 4 - amplia nosso conhecimento sobre a cena:

*Na cidade de Pirenópolis
era Arlindo mascarado na rua.
Mil caras assim como a sua.
Passou pela igreja matriz.*

*Viu homens com cara de touro
E caras desmascaradas.
Que era domingo este dia,
dizia a Banda do Couro,
Domingo de ter Cavalhadas!*

*- Meu sinhô, viu Lucinda?
- Não sei onde anda.
- Sabe dizer, minha senhora?
- Filha de Dona Florinda?
- Filha de Dona Isadora.
- Sei dizer não, e agora?*

¹⁴⁹ Para mais informações sobre Pirenópolis e seus festejos: < <http://www.pirenopolis.tur.br/inicial>>. Acesso em: 29 nov 2011.

A técnica empregada na ilustração é mista: lápis de cor, lápis de cera e tinta acrílica. Seu estilo evoca o da pintura ingênua, ou naïf, segundo nos informa José Roberto Leite no Dicionário Crítico da Pintura no Brasil¹⁵⁰:

A pintura ingênua é aquela praticada por artistas sem formação acadêmica ou profissional, autodidatas originários das camadas mais humildes da população, os quais, após terem exercido durante boa parte da existência modestos ofícios via de regra baseados na habilidade manual, chegaram tardiamente ou por vias indiretas à expressão artística, por força de uma irreprimível necessidade ou vocação.

[Formalmente caracteriza-se pelo] desenho minucioso e enfático dos detalhes – todas as folhas de uma árvore, todos os rostos de uma multidão, todos os tijolos de um muro, e assim por diante; bidimensionalidade – porque, ignorando a possibilidade da representação da terceira dimensão no plano bidimensional da pintura, os ingênuos lançam mão de expedientes que curiosamente os aproximam dos cubistas, em esquematizações que os levam a representar os vários ângulos de um rosto ou de uma casa, por exemplo, em despojadas imagens justapostas; paleta enfim reduzida, com a utilização dos valores cromáticos puros, sem gradações de intensidade.

[...] É claro que existem, ao lado dos ingênuos autênticos, muitos falsos ingênuos [...] como existem também artistas de sólida formação profissional que deliberadamente se utilizaram em suas pinturas de uma atmosfera só aparentemente ingênua.

De acordo com o referido dicionário, a pintura naïf é produzida por autodidatas sem formação culta no campo das artes, mas pode vir a ser também uma linguagem para artistas com instrução formal. Considerando a formação do ilustrador e a julgar pelo estilo acadêmico desenvolvido em trabalhos anteriores, percebemos que se trata de um recurso empregado por Roger de forma a realçar o caráter popular das Cavalhadas e, quiçá, reverenciar a conhecida vocação artística de Pirenópolis.

Berço da cultura goiana, ali surgiram as primeiras obras sacras do estado, como igrejas, imagens e retábulos. Veiga Valle, santeiro de expressão e considerado o Aleijadinho de Goiás, é natural da cidade que também gerou empreendimentos pioneiros na região como cinema, biblioteca e o jornal Matutina Meiapontense. Além disso, peças teatrais, como as operetas, eram encenadas desde fins do século XIX, incluindo-se neste mérito as antigas bandas de músicas, escritores, pintores e atores cênicos.

¹⁵⁰ José Roberto Leite, in *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, 1988, p. 258.



Figura 24: Pintura ingênua de Claudimar Pereira sobre a cidade de Pirenópolis, acrílica s/tela, 90 x 90cm. (Fonte: <<http://www.flickr.com/photos/21943359@N08/2112834575/in/photostream/>>. Acesso em: 30 nov 2011.)

A figura 24 apresenta uma tela do pintor ingênuo pirenopolino Claudimar Pereira, cuja composição exhibe elementos equivalentes aos empregados por Roger na figura 23. Guardada por duas palmeiras imperiais e centralizada na imagem está a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário. Ao seu redor, um circuito de ruas estreitas ladeadas por casinhas coloridas e árvores representadas em uma perspectiva descompromissada. Pelas ruas circulam mascarados em suas montarias e, na pintura de Claudimar, vemos também pastorinhas que integram o ciclo de festividades do Divino. Na parte inferior, ambos indicam a existência de curso d'água que desliza sob uma ponte com madeiras trançadas em “x”, sendo que aqui Roger faz uso de texto intracônico para designar o seu nome: Rio das Almas. Por fim, o uso de cores vibrantes sem grande variação tonal, bem como um excesso de detalhes simplificados completam a comparação e corroboram o estilo ingênuo adotado pelo ilustrador.

A figura 25 (p. 16-17) nos remete ao clímax das duas narrativas que correm entrelaçadas no livro. Arlindo, mascarado e carregando sua valiosa flor, finalmente encontra Lucinda diante do campo onde as Cavalhadas acontecem. A julgar pela escala dos elementos na composição das ilustrações 23 e 25, a importância dos festejos na narrativa visual é uma vez mais corroborada frente à diminuta representação do personagem central do texto. Devido a esse engenhoso artifício de colaboração, Roger

garante que cada código trabalhe uma parte da história, sendo necessário ao leitor conjugar as duas linguagens para alcançar uma compreensão plena.

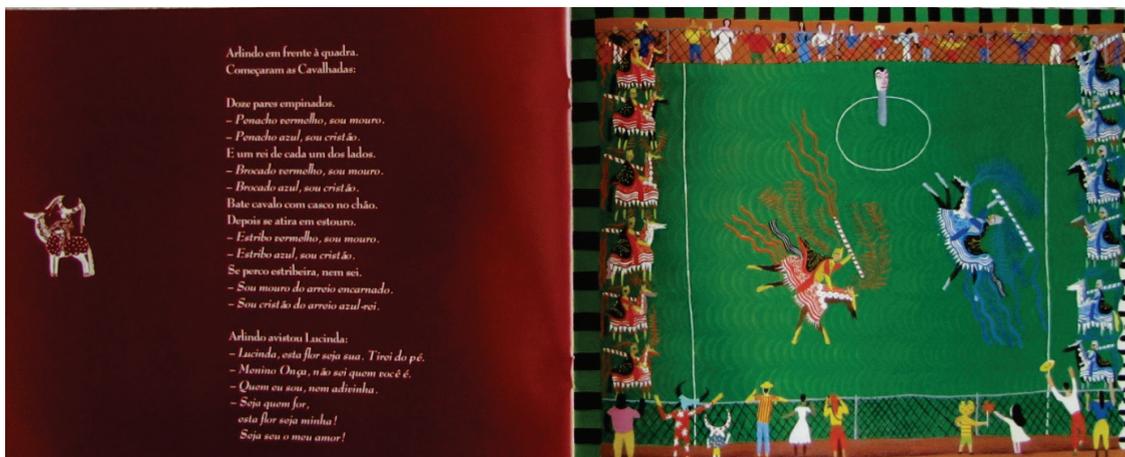


Figura 25: *Arlindo mascarado, diante do campo das Cavalhadas, entrega a flor a Lucinda (p. 16-17, formato do livro aberto: 54 x 20,5 cm).*

Linden¹⁵¹ no propõe o seguinte esclarecimento sobre esse tipo de relação entre texto e imagem:

Identificar uma relação de colaboração significa considerar de que modo se combinam as forças e fraquezas próprias de cada código. Articulados, textos e imagens constroem um discurso único. Numa relação de colaboração, o sentido não está nem na imagem nem no texto: ele emerge da relação entre os dois. Quanto mais as respectivas mensagens parecem distantes uma da outra, mais importante será o trabalho do leitor para fazer emergir a significação. Esse distanciamento pode inclusive assumir uma nuance irônica.

O texto à página 16, além de narrar o esperado encontro, finalmente nos fornece algumas pistas acerca da encenação que dá nome ao livro:

*Arlindo em frente à quadra.
Começaram as Cavalhadas:
Doze pares empinados.
- Penacho vermelho, sou mouro.
- Penacho azul, sou cristão.
E um rei de cada um dos lados.
- Brocado vermelho, sou mouro.
- Brocado azul, sou cristão.
Bate cavalo com casco no chão.
Depois se atira em estouro.
- Estribo vermelho, sou mouro.
- Estribo azul, sou cristão.
Se perco estribeira, nem sei.
- Sou mouro do arreio encarnado.
- Sou cristão do arreio azul-rei.*

¹⁵¹ Linden, *op. cit.*, p. 121.

*Arlindo avistou Lucinda:
 - Lucinda, esta flor seja sua. Tirei do pé.
 - Menino Onça, não sei quem você é.
 - Quem eu sou, nem adivinha.
 - Seja quem for,
 Esta flor seja minha!
 Seja seu o meu amor!*

Inspirada nos torneios medievais, as Cavalhadas guardam a riqueza própria de reis mouros e cristãos que combatem nas festas do Divino. Vamos encontrar no Catálogo do Museu do Folclore Edison Carneiro¹⁵² uma explicação mais detalhada sobre o festejo:

As semanas anterior e posterior ao domingo de Pentecostes são dedicadas, em muitos locais do país, às comemorações do Divino Espírito Santo, que culminam em missa, procissões, homenagens ao Imperador do Divino, apresentações de música e dança tradicionais. [...] Em Pirenópolis, Goiás, assiste-se a uma das mais belas Cavalhadas do Brasil, com cavaleiros ricamente vestidos que representam cristãos e mouros em luta. O drama é calcado nas histórias do Imperador Carlos magno e os doze Pares de França, muito difundidas em livros e narrativas orais na Península Ibérica e no Brasil. Antes das representações, mascarados em seus cavalos percorrem ruidosamente as ruas de Pirenópolis a galope. Escondem-se sob máscaras de boi e roupas coloridas que cobrem totalmente o corpo.



Figura 26: Mascarados à Cavalo, de Lunildes. Barro, papel, tecido, madeira e penas, Pirenópolis, década de 70. Tamanho aproximado de cada peça: 7 x 15 x 18cm (Fonte: MASCELANI, Ângela. *O mundo da arte popular brasileira*, 2002, p. 96)

As Cavalhadas são tema amplamente aproveitado por artistas populares, podendo ser encontradas pinturas, esculturas, máscaras e indumentárias em coleções

¹⁵² In Museu do Folclore Edison Carneiro, *op. cit.*, p. 150.

particulares e diferentes acervos do país.¹⁵³ A figura 26 mostra um conjunto de mascarados montados a cavalo, obra da artista pirenopolina Lunildes que integra a coleção Museu Casa do Pontal. Apresentando-se no início do torneio, nos entreatos e no final da encenação, a função desses grupos é divertir o público com brincadeiras, enquanto cavalos e cavaleiros descansam.

De acordo com o exposto, concluímos que as ilustrações analisadas são bastante fiéis tanto à cidade, quanto à descrição oficial do evento. Já o texto é vago: apenas menciona os mascarados e limita-se a informar sobre o sistema de cores que diferencia as indumentárias dos dois grupos combatentes. Por outro lado, do ponto de vista do personagem principal, as palavras são mais elucidativas da sua aventura que as pequenas figuras nas imagens propostas. Assim, as páginas duplas propostas neste livro configuram um espaço narrativo cujos textos e imagens, sustentando em conjunto história, se tornam indissociáveis.

O próximo livro a ser analisado é *Nau Catarineta*, publicado pela editora Manati em 2004, com ilustrações de Roger Mello sobre versos populares do poema trágico-marítimo do cancionero lusitano. A história narra aventuras, tempestades, motins, calmarias sem fim, fome a bordo e o desafio final entre o Gajeiro – transfigurado em demônio – e o Capitão da nau, em um embate que envolve Céu e Inferno.



Figura 27: Falsas guardas com ilustrações que abrem e encerram a narrativa (formato do livro aberto: 44 x 30 cm).

¹⁵³ Também escritores brasileiros descreveram a cavallhada, dentre eles Bernardo Guimarães, em *O Garimpeiro*; José de Alencar, em *As Minas de Prata*; Érico Veríssimo, em *O Tempo e o Vento*; Ariano Suassuna, em *A Pedra do Reino*. (CASCUDO, op. cit., p. 125)

Iniciamos nossa análise com as falsas guardas do livro, portanto com as imagens que iniciam e encerram a narrativa. A primeira função das guardas é de ordem material, pois ligam o miolo à capa e recobrem a parte interna desta, reforçando a integridade do conjunto. Na relação com o livro, viabilizam duas aberturas importantes: a de um objeto plano que assume forma tridimensional, e a abertura de um assunto.

Guto Lins¹⁵⁴ nos esclarece que as folhas de guarda convencionais correspondem à primeira e à última página de livros encadernados em forma de brochura com capa dura.

Além de auxiliarem no acabamento podem acrescentar informação visual ao livro. Em livros com capa mole e com acabamento canoa (com grampo) pode-se utilizar uma falsa guarda. A falsa guarda também corresponde à primeira e à última página e é geralmente impressa somente com imagens, aplicação de texturas ou motivos patterns repetitivos.

No Brasil, a falsa guarda é um recurso recorrente na literatura para infância e juventude, visto que os livros neste segmento editorial dificilmente são lançados com capa dura. Alguns ilustradores aproveitam os espaços das guardas como paratextos no intuito de conduzir o leitor a certa disposição de espírito ou apresentá-lo a elementos da narrativa.

Na maioria dos livros ilustrados, as guardas iniciais e finais são idênticas. Observamos na figura 27, entretanto, um caso em que a primeira falsa guarda e a última são diferentes e organizam discursos secundários à narrativa principal. Na primeira imagem, uma mulher está próxima a uma balaustrada situada à beira d'água, mão direita no ventre e o olhar voltado para frente em direção ao curso da história que será contada. O texto indica uma cena de despedida: “- Marinheiro, não embarques / que eu te quero sustentar. / Com a ponta de minha agulha, / com o fundo do meu dedal.”

Compreendemos que a mulher, quiçá grávida, está no cais e lança um último pedido para que o seu amor, um marinheiro da narrativa a seguir, não a deixe em terra em busca de aventuras no mar e além. Como a história depois nos informa que a nau é de Lisboa, deduzimos tratar-se de uma costureira portuguesa vestida com trajes típicos da região: lenço na cabeça e roupas escuras e longas, próprias a um clima mais frio. Podemos, ainda, pensar em uma referência cruzada com a personagem Penélope do

¹⁵⁴ Guto Lins, 2002, p. 57.

poema épico grego Odisséia, que espera tecendo a volta de seu esposo viajante e aventureiro, Ulisses.

Já na segunda imagem, vemos um marinheiro recolhendo a âncora próxima à balastrada do navio, acenando com um lenço na mão para alguém que ficou em terra, o olhar voltado para o início da história que foi narrada. Como a estampa do lenço é idêntica à da moça na primeira falsa guarda, somos levados a acreditar que agora se trata de uma segunda despedida. O marinheiro viajou, viveu as aventuras contadas no miolo do livro, retornou são e salvo para a sua amada e agora parte, novamente, em viagem. O texto na última página reforça essa interpretação: “Despedida / [...] / Triste vida do marujo, / de todas, a mais cansada. / Mal ele chega na praia, / a barca apita apressada. / Todos filhos da fortuna / que quiserem se embarcar, / a catraia está no porto, / a maré está a baixa-mar.”(p.37)

A técnica empregada na ilustração é mista: lápis de cor, acrílica sobre papel e colagem. O mar apresenta inclusive enxertos de um mapa-múndi em que se distinguem oceanos, terras, meridianos e pedaços de nomes de países, numa clara referência às navegações que formam o contexto para a história principal.

Gostaríamos de ressaltar os padrões geométricos empregados tanto no lenço, como na saia e no mar, pois remetem às colchas de retalhos confeccionadas em diferentes estados brasileiros. Presentes em acervos de arte popular, as colchas empregam uma técnica que une tecidos em uma enorme variedade de desenhos. Outras ilustrações neste livro igualmente parecem inspiradas por tramas tecidas ou costuradas artesanalmente, como por exemplo o casario na página dupla 6-7 ou o mar nas páginas 10-11 e 22-23.

Conforme se observa na figura 28, o conhecimento sobre harmonia de cores é fundamental para se obter resultados satisfatórios nesta atividade. Embora existam modelos, há também muito espaço para a criação individual e alguns artistas desenvolvem estampas figurativas. A foto reúne detalhes de colchas que integraram duas importantes exposições no país sobre cultura popular brasileira: Mostra do Redescobrimento, em 2000, e Puras Misturas, em 2010.



Figura 28: Detalhes de colchas de retalhos integrantes de acervos de arte popular brasileira. Tamanhos originais não fornecidos nas fontes (Fontes: BORGES e BARRETO, *op. cit.*, p.16. e MOSTRA do Redescobrimento, p. 222).

A página dupla 6-7 (fig. 29) exhibe a cena inicial da narrativa, quando a rua da cidade é tomada por um grupo de marinheiros portando pandeiros e violas, liderado pelo capitão que puxa um pequeno barco com rodas atrás de si. As pessoas acodem de todos os cantos para ver e ouvir a encenação do poema Nau Catarineta:

*Entremos nesta nobre casa
com estas vozes descansadas.
Louvores viemos dar
ao senhor dono da casa.*

*Nossa barca e os marinheiros
navegando pela rua.
Os marujos vão em linha
e o fandango continua.*

*Ando roto, esfarrapado,
mas hoje sou almirante
desta barca de brinquedo
amarrada num barbante.*

*Aqui hoje sou marujo
com pandeiro e espadim.
Minha nau é de brinquedo,
ninguém tenha dó de mim.*



Figura 29: *A cidade corre para ver a Chegança dos Marujos que apresenta a Nau Catarineta* (p. 6-7, (formato do livro aberto: 44 x 30 cm).

Conhecido genericamente como Chegança de Marujos, o folguedo representado na ilustração recebeu na Paraíba o nome de Barca ou Nau Catarineta e, em outras regiões, é encontrado com os nomes de Fandango, Chegança, Marujada ou Marujos. São todas encenações semelhantes com algumas diferenciações locais de enredo, personagens ou instrumentos musicais. Alguns estados as incluem no ciclo natalino, em outros pertencem às comemorações das festas de São João.

Câmara Cascudo¹⁵⁵ nos explica que o Fandango ou Marujada é um auto-popular tradicional já na primeira década do século XIX, convergência de cantigas brasileiras e de xácaras portuguesas, distinguindo-se a Nau Catarineta.

É representado no ciclo do Natal, com personagens vestindo fardas de oficiais da marinha e marinheiros, cantando e dançando ao som de instrumentos de corda. A música é toda de influência européia, pelas soluções melódicas e quadratura da estrofe musical cantada. [...] A brasilidade do Fandango, auto-popular, é indiscutível, não o confundindo com dança marinheira e menos ainda xácara. Auto, sequência de temas com um leve fio de articulação, como o nosso Fandango, não há em Portugal, embora uma boa porcentagem temática seja de origem portuguesa, das odisséias marítimas. É um mosaico de temas, organizado anonimamente no Brasil.

¹⁵⁵ Câmara Cascudo, *op. cit.*, p.225.

O espetáculo desenvolve-se em um tablado, armado em frente à igreja ou em qualquer outro local ao ar livre, previamente escolhido. Há um cortejo de abertura que canta e recita episódios da vida no mar. Por vezes o grupo vem puxando um pequeno barco e cantando a primeira jornada até o tablado; por vezes o palco assume a própria forma do barco, conforme observamos na figura 30.



Figura 30: Encenação do Fandango, um espetáculo popular que engloba romance, dança, música, anedotas, ditos, lendas e orações. Tamanho original não fornecido na fonte. (Fonte: Acervo Fundação Joaquim Nabuco, s/d).

O enredo basicamente conta que uma nau, devido à tempestade, vagou pelo oceano durante sete anos e um dia, deixando os seus ocupantes famintos. Escolheu-se um tripulante para matar a fome dos demais, mas antes que ele fosse morto, Nosso Senhor Jesus Cristo fez o milagre de salvá-los fazendo-os chegar à terra firme, enquanto o Diabo fez de tudo para impedi-lo.¹⁵⁶

Voltando à ilustração analisada, novamente Roger Mello escolhe um estilo naif de representação como forma de reforço ao caráter popular da história. O espaço da página dupla é quase todo ocupado por texturas e figuras humanas ou geométricas, dispostas segundo uma perspectiva livre. O capitão, personagem condutor do auto, está posicionado no canto inferior direito ao final de uma diagonal de ação que se inicia no canto superior esquerdo. Tanto as pessoas que adentram o espaço compositivo correndo

¹⁵⁶ Na região Sul do Brasil (São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul) o fandango é um baile, uma festa, onde se executa um conjunto de danças rurais, com variada coreografia, que receberam influência hispânica. Em São Paulo é parecido com o *cateretê*, dança rural do Sul do Brasil. É dividido em dois grupos distintos: o *rufado* ou *batido*, exclusivo dos homens, marcados por sapateado forte e barulhento e o *bailado* ou *valsado*, em que os casais arrastam os pés no chão. No Paraná é uma festa típica dos caboclos e pescadores do litoral do Estado, onde se dançam várias marcas de fandango. Já foram registradas mais de cem marcas diferentes, entre as quais, o *Anu*, *Xarazinho*, *Xará-grande*, *Queromana*, *Chamarrita*, *Andorinha*, *Caranguejo*, *Coqueiro* e *Pega-fogo*. Fonte: GASPARG, Lúcia. *Fandango*. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 6 dez 2011.

a passos largos, quanto às fileiras de marujos convergem para a figura do capitão, cujos olhos arregalados cobram a atenção do leitor.

Visando equilibrar o excesso de informação, o texto branco da abertura repousa isolado sobre fundo liso e escuro, em uma área dessemantizada da imagem. Observamos, ainda, o recurso do texto intraicônico aposto sobre diferentes casas do vilarejo, de forma a nomear as atividades comerciais que ali se realizam.



Figura 31: Cena em que o Capitão enfrenta o diabo travestido de Gajeiro (p. 28-29, (formato do livro aberto: 44 x 30 cm).

A última ilustração a ser analisada (fig. 31) exhibe a cena do confronto entre o Capitão da Nau Catarineta, que fora sorteado para saciar a fome dos companheiros, e o demônio. Travestido de Gajeiro, o capeta torce pelo desfecho fatal, pois assim poderá negociar para si a alma perdida do sacrificado, bem como as dos demais tripulantes, como lemos abaixo:

- Capitão, quero a tua alma
Quando do corpo apartar.
Com as de vossos companheiros
Para me acompanhar!
Ouça bem, meu Capitão,
Capitão-de-mar-e-guerra:
Somente entregando a tua alma
Chegarás com vida a terra!

*O Gajeiro mostra os chifres.
Seu rabo já encosta na proa.
Vento e mar se revoltaram;
É ele, o diabo em pessoa.*

*O Capitão, se esquivando:
- eu te renego, demônio
Que me estás a tentar!
Esta alma não é minha,
É de Nosso Senhor, ó tão linda!
Que me aprouve criar!
Entrego minha alma a Deus
E meu corpo eu dou ao mar!*

A composição é bastante simétrica, dividida em segmentos verticais equilibrados sobre uma base horizontal comum. Os textos estão agrupados em dois grandes blocos, distribuídos um para cada lado da página dupla. A agitação fica a cargo do alto contraste entre preto e branco e as cores quentes laranja e rosa bastante saturadas. Também as faixas de texto dispostas irregularmente - diferenciando diálogo de narrativa indireta -, contribuem para a carga de energia que a página desprende. Percorremos a diagonal descendente que une os dois personagens centrais da cena, voltando ritmadamente pelos detalhes da base até subirmos de novo pelo rabo do tihoso. As tramas dispostas na página direita prendem nosso olhar, enquanto as curvaturas da moldura superior circunscrevem o espaço a ser explorado visualmente.

A figura 31 nos mostra um rico arranjo de referências à arte popular brasileira, das quais gostaríamos de comentar quatro delas em virtude das semelhanças plásticas que guardam com a imagem criada por Roger.



Figura 32: (À esquerda), máscara de morcego, de Nichol Xavier Aratuba, acervo do Museu do Objeto Brasileiro. Papel-machê, Rio de Janeiro, 2005. (À direita), máscara de Cazumbá, acervo do Museu Afro Brasil. Madeira, tecido, pele de carneiro tingida, paetês e crina de cavalo, Maranhão, s/d. Tamanhos originais não fornecidos nas fontes.

Primeiramente, as feições do diabo evocam uma mistura de máscaras que brincantes usam em festejos pelo país. Observamos os chifres curvos e coloridos de touros das Cavalhadas de Pirenópolis, acrescidos de detalhes como as asas de morcegos do carnaval e as bocas sorridentes de Cazumbás do Bumba-meu-boi (fig. 32).

Segundo o Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira¹⁵⁷, a máscara é um acessório de vestuário confeccionado em materiais diversos, que representa uma cara ou

¹⁵⁷ Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00000730.htm>>. Acesso em: 6 dez 2011.

parte dela. Destinado a cobrir o rosto para disfarçar a pessoa que o usa, compõe inúmeros trajes no universo da cultura popular brasileira.

Pela diversidade de modelos e incorporação de novos materiais a sua confecção, as máscaras são um exemplo de fluidez nas fronteiras entre tradição e modernidade. Neste sentido, a ilustração de Roger corrobora a tendência do povo em misturar elementos oriundos de influências distintas em um processo de hibridismo estético.

Quanto aos diabinhos magricelas de rabo em seta que circundam o capeta na ilustração em foco, vamos encontrar sua referência nas esculturas de ferro forjado consagradas ao Orixá Exu, conforme se observa na figura 33.



Figura 33: Esculturas de Exu, autor desconhecido, acervo Museu Casa do Pontal. Ferro forjado, década de 60, aproximadamente 10 x 10 x 25 cm. (Fonte: Catálogo Museu Casa do Pontal, p. 111)

De origem africana, a religião dos orixás está ligada à noção de família. A esse respeito, Pierre Verger¹⁵⁸ nos oferece a seguinte explicação:

O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. [...] O orixá é uma força pura, axé imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles.

¹⁵⁸ Pierre Verger, 2002, p. 18.

As religiões africanas presentes nas Américas são uma decorrência do tráfico de escravos. De forma geral, o contato entre nações africanas diferentes propiciou a troca e a difusão de um grande número de divindades. Ao longo do tempo, a coexistência dos credos abriu campo para o estabelecimento de um sincretismo religioso, dotado de elementos africanos, cristãos e indígenas. No Brasil, as divindades de origem africana foram identificadas a santos católicos, cabendo ao Exu a associação com o diabo.

De acordo com Câmara Cascudo¹⁵⁹, Exu é o representante das potências contrárias ao homem. Nada é feito sem ele; para se conseguir qualquer coisa, é preciso primeiro fazer o seu despacho porque, do contrário, ele atrapalha tudo. Tem o barro, o ferro e a madeira como fetiches, e as cores vermelho e preto como distintivas.



Figura 34: Barca de Exu, de Adriano Jordão de Souza, coleção particular. Madeira e metal, século XX. Tamanho original não fornecido na fonte (Fonte: Catálogo Mostra do Redescobrimento, p. 59).

Ainda no terreno dos Exus, vamos encontrar a nossa próxima referência nas esculturas de Adriano Jordão de Souza, considerado um discípulo de Nhô Caboclo¹⁶⁰ por dar continuidade a sua temática e repertório formal. Confeccionadas em madeira e

¹⁵⁹ Câmara Cascudo, *op. cit.*, p. 220.

¹⁶⁰ Para mais informações sobre Nhô Caboclo, consultar:

<<http://www.popular.art.br/htdocs/default.asp?criterio=artista&artigo=Nh%F4%20Caboclo>>.

Para mais informações sobre Adriano Jordão de Souza, consultar: <

<http://www.popular.art.br/htdocs/default.asp?criterio=artista&artigo=Adriano>>. Acesso em: 6 dez 2011.

metal, as embarcações são pintadas de preto e vermelho, em uma clara vinculação com os elementos próprios ao Orixá. No convés lotado, linhas horizontais e verticais se cruzam formando um conjunto vazado e de esquematismo gráfico (fig.34).

Na ilustração criada por Roger, observamos que a tripulação das pequenas barcas é formada por Exus. O nome a elas atribuído em texto intraicônico reafirma sua vocação diabólica no contexto da narrativa: Nau Tenebrosa, Nau do Cão, Nau Horrorosa e Nau Infernal. Uma vez mais, o ilustrador mescla alusões a obras distintas do repertório popular para alcançar um resultado formal inusitado e potente. Após um momento de surpresa e estranhamento diante da imagem, seus elementos constituintes são reinseridos na narrativa visual, quer deixando interrogações no ar, quer propondo novos significados a sua interpretação.

Por último, gostaríamos de sublinhar a relação existente entre os monstros marinhos que desfilam aterrorizantes por debaixo da Nau Catarineta (páginas duplas 14-15, 28-29 e 30-31) e a fauna agressiva e fantástica pintada pelo artista naif Chico da Silva (fig. 35).



Figura 35: A Grande Serpente Atacada Pelo Dragão, Chico da Silva, guache s/cartão, s/d, tamanho original não fornecido na fonte. Acervo do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. (Fonte: < <http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 6 dez 2011)

De acordo com o crítico de arte Roberto Pontual¹⁶¹, o artista aproveitava a sua vivência na região amazônica para criar um mundo povoado de narrativas arquetípicas, oriundas da tradição oral e do inconsciente coletivo. Seus quadros exibem pássaros, dragões, peixes, aranhas e outros animais menos reconhecíveis se entredevorando, quase sempre em meio a um mar primevo.

À semelhança da pintura de Chico da Silva, na página dupla analisada (fig. 31) observamos serpentes marinhas dotadas de pêlos, dentes, detalhes geométricos ao longo do corpo, nadadeiras e olhos alongados. Entretanto, a partir de elementos comuns, Roger nos propõe uma síntese gráfica, na qual é simplificado o excesso de detalhes típico do estilo primitivo. Cria, portanto, o seu próprio monstro mítico que assimila enquanto reinventa as influências culturais.

Em análise do mesmo livro *Nau Catarineta*, Cláudia Mendes¹⁶² nos aponta ainda outras referências presentes na obra:

Na narrativa visual, além das cores vibrantes características da palheta empregada por Roger Mello e pelos artistas populares, há a influência de tábuas votivas sobre naufrágios, do século XVIII, e das obras do artista popular Nhô Caboclo, expostas no Museu Casa do Pontal, no Rio de Janeiro.

Chegamos ao fim desta seção onde destacamos influências culturais existentes em ilustrações criadas por Roger Mello. Nosso intuito foi evidenciar como o ilustrador, para criar livros ilustrados de grande complexidade sígnica, tece diálogos intertextuais entre palavras, imagens, design gráfico e manifestações populares brasileiras.

Na próxima seção, analisaremos um conjunto de ilustrações criadas por Maurício Negro, ressaltando em particular as reverberações de culturas de povos indígenas do Brasil.

3.5 Maurício Negro: a concretude de um discurso

Maurício Negro, além de profissional talentoso, é também um indivíduo que busca expressar concretamente no seu cotidiano os valores nos quais acredita. Em

¹⁶¹ PONTUAL, Roberto. Dicionário das artes plásticas no Brasil. Apresentação de Antônio Houaiss. Textos de Mário Barata et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

¹⁶² Disponível em: <<http://www.ibby.org/index.php?id=1048>>. Acesso em: 8 dez 2011.

outras palavras, não se contenta com a retórica; prefere a ação, provendo-se de memórias, afetos e convicções em tudo o que faz. Adepto a um estilo de vida sustentável, realiza escolhas práticas coerentes: reaproveita materiais, consome com moderação, dá preferência a alimentos orgânicos, recicla o lixo produzido tanto em casa, como no estúdio, e o encaminha para alguma associação.

Sua poética visual, como não poderia deixar de ser, reflete a postura de cidadão consciente e comprometido com a causa ambiental. Conforme observou, muitos dos seus projetos artísticos têm dimensões que transcendem as questões de ordem estética e veiculam alguma mensagem, seja pela linguagem adotada, seja pelos materiais selecionados para compor a imagem, seja pelo envolvimento alcançado com o conteúdo expresso no texto.

Nascido em São Paulo, o escritor, ilustrador e designer gráfico cresceu junto da mata atlântica e do mar, duas generosas bibliotecas naturais e fontes privilegiadas de aprendizagem sobre o complexo equilíbrio da natureza. Também cursou Arquitetura e Urbanismo e graduou-se em Comunicação pela Escola Superior de Propaganda e Marketing.

Entretanto, foi o período de estudos transcorrido na França o ponto de virada em sua carreira, e não apenas pela oportunidade de aprimorar técnicas de ilustração ou alargar seus conhecimentos culturais em um continente dotado de relevantes acervos de história da arte. Mas, sobretudo, pelo sentimento de estranhamento e deslocamento vivenciado durante a sua permanência no estrangeiro.

À época, sentiu o peso de um discurso pré-estabelecido acerca dos integrantes do chamado Terceiro Mundo, uma classificação delimitadora de formas de tratamento segundo a procedência de cada um. Entretanto, a experiência de viver em uma cultura diversa, conhecer de perto novas formas de pensamento e, enfim, enxergar outros “outros” findou por ampliar a compreensão de si mesmo. Longe de negar suas origens e encetar um emparelhamento com os valores daquele país europeu, optou pela reafirmação da afirmação: “se me consideram pedra, que eu seja a pedreira inteira!”

O efeito foi catalisador de sua identidade enquanto ilustrador. Em 2006, ano do retorno de Paris, Maurício encontrou na antiga técnica da pirogravura a expressão visual que procurava e gravou a fogo sua convicção. Desde então, tem produzido uma releitura

poética das manifestações indígenas, afro-brasileiras e populares. Além da pirogravura, utiliza materiais alternativos, pigmentos orgânicos ou reaproveitáveis na construção de uma linguagem da materialidade que mescla recursos analógicos e digitais.

Essa abordagem tem sido aprimorada a cada novo projeto, mediante a incorporação de novos materiais e pigmentos, tais como óleo de noqueira, açafrão, casca de cebola, café ou sumo de frutas. Nesse processo, aprimora seu conhecimento dos recursos plásticos disponíveis na natureza, alguns dos quais empregados por culturas indígenas brasileiras. Por exemplo, o urucum, responsável por tons vermelhos, vem do estado do Acre e é produzido pelo povo Ashaninka. Com semelhante enfoque, o ilustrador busca os ecos das raízes culturais, gráficas e naturais de muitos Brasis.¹⁶³

Paralelamente, surgem parcerias com autores indígenas que escrevem sobre narrativas tradicionais de diferentes povos, dentre eles Aruá, Tariano, Bororo, Sateré-Mawé, Kaingáng, Munduruku, Tekoa, Kayapó, Tukano, Tembé, Karajá, Macurap e Ajuru. Tais contatos viabilizam novas fontes de pesquisa ao ilustrador e dão origem a trabalhos desenvolvidos após períodos de convivência mais intensa com algum povo, como é o caso de *Tekoa, Conhecendo uma Aldeia Indígena*, de Olívio Jekupé, publicado pela Global Editora

Os trabalhos de Maurício integram exposições e catálogos no Brasil, Argentina, Alemanha, China, Eslováquia, México, Itália, Coreia e Japão. É, ainda, coordenador editorial da *Coleção Muiraquitãs*, pela Global Editora, e membro do conselho gestor da Sociedade dos Ilustradores do Brasil.

Parece que foi ontem, nossa primeira obra a ser analisada, foi escrita por Daniel Munduruku e publicada em edição bilíngue pela editora Global em 2006. Narra o ritual indígena de contar histórias à noite ao redor da fogueia, quando o pajé ensina a todos sobre a sacralidade dos elementos da natureza e sua função na manutenção do equilíbrio do planeta.

Na figura 36, observamos abertas a primeira e quarta capas formando uma única imagem, da qual os elementos textuais impressos sobre fundo de cor contínua estão separados por molduras. A quarta capa traz informações sobre o conteúdo do livro, além

¹⁶³ Fontes: Entrevista concedida à pesquisadora, troca de emails, bem como consulta aos sites: <<http://mauricionegro.blogspot.com/>> e <<http://colecaomuirquitãs.blogspot.com/>>. Acesso em: 20 dez 2011.

das inscrições legais obrigatórias (ISBN, código de barras), enquanto na primeira capa estão apostos o título, os créditos autorais e a logo da editora.

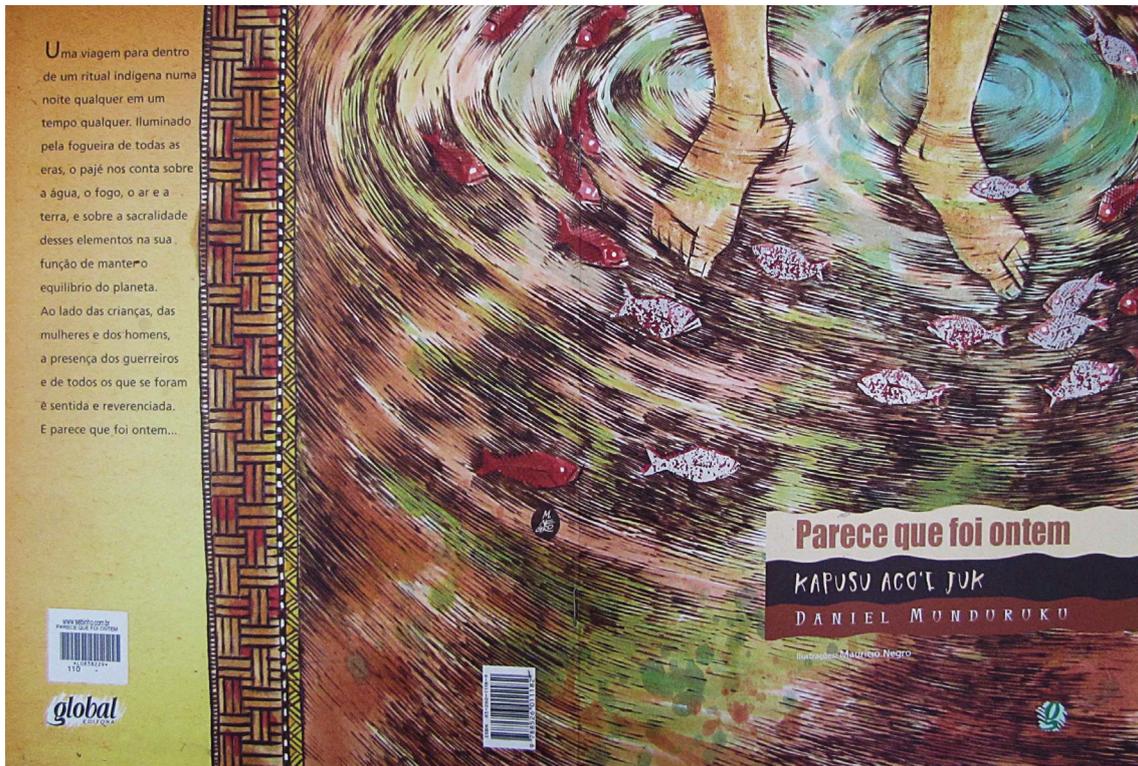


Figura 36: Capa do livro *Parece que foi ontem*, escrito por Daniel Munduruku e ilustrado por Maurício Negro, com Hot Stamping prata nos peixes (formato do livro aberto: 41 x 27 cm).

Conforme comentado anteriormente, a capa constitui um espaço privilegiado de sedução do leitor, que é cortejado em diferentes níveis. No presente caso, o olhar é de imediato fisgado pelos peixes que nadam atravessando a bela ilustração executada em pirogravura e colorida com manchas transparentes. Uma aplicação de *Hot Stamp* prata simula o brilho das escamas, convidando nossas mãos a segurar o objeto por mais tempo e dedicar atenção àquelas pequenas imagens que brincam e pulam diante de nós. Queremos correr os dedos pelas texturas, compreender a irregularidade de um quase padrão, acompanhar o seu movimento ao redor dos pés ali representados.

As linhas circulares, sulcos tridimensionais no suporte da ilustração que a imagem gráfica aplaina, sutilmente nos conduzem para a parte posterior da capa, onde então tornamo-nos alvo de um segundo artifício. A faixa separadora dos espaços destinados a cada código desempenha um papel expressivo e dá pistas sobre o conteúdo do livro, pois são trama e grafismo comuns a objetos indígenas. Sua textura gravada

com pirógrafo é de tal forma ressaltada que uma vez mais o olhar aciona o tato e levamos os dedos ao papel. Pronto: antes mesmo de estabelecermos de uma relação cognitiva com o objeto livro, já fomos envolvidos numa relação afetiva. Em outras palavras, estamos propensos a abrir a capa e mergulhar no desconhecido.

Percorrendo ritmadamente linhas entrecruzadas e pontos de cor da faixa, deparamo-nos com o terceiro e último artifício: o resumo. Habilmente escrito pelo editor, menciona detalhes do universo indígena abordado pela narrativa, ressaltando o clima de mistério emanado de seus rituais, sem contudo entregar nada de essencial. Quem quiser saciar a curiosidade, que leia.

Nikolajeva e Scott¹⁶⁴ afirmam que a capa de um livro ilustrado

muitas vezes é parte integrante da narrativa, principalmente quando sua ilustração não repete nenhuma das imagens internas do livro. Na verdade, a narrativa pode começar na capa e passar da última página, chegando até a quarta capa. As guardas do livro podem comunicar informações essenciais e as imagens nos frontispícios podem tanto complementar quanto contradizer a narrativa.

É o caso da ilustração na figura 36, pois não se repete no miolo e introduz um tema central à narrativa: a circularidade. Essa idéia perpassa as demais ilustrações do livro e dialoga não somente com o texto, mas evoca uma estrutura formal presente na natureza e em expressões culturais de diferentes grupos humanos.

¹⁶⁴ Nikolajeva e Scott, *op. cit.*, p. 307.

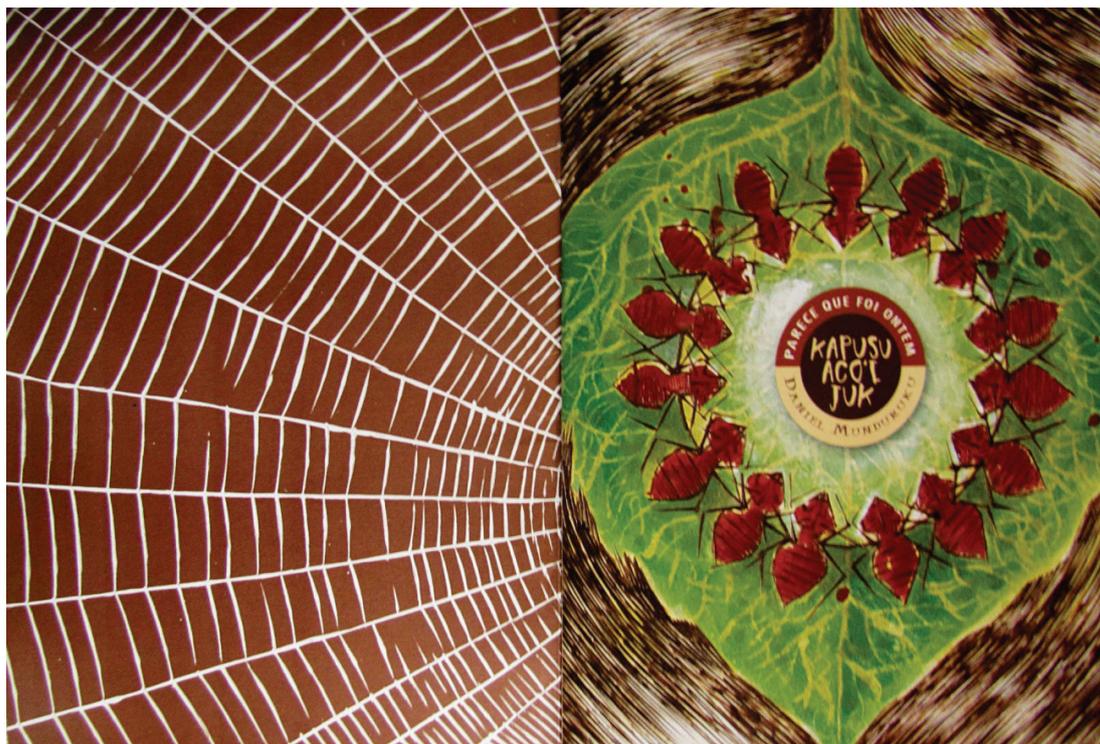


Figura 37: Segunda capa e primeira falsa guarda que também funciona como falso rosto (formato do livro aberto: 41 x 27 cm).

A segunda imagem analisada (fig.37) quebra o modelo habitual das falsas guardas adotado no Brasil para este segmento editorial. Não observamos um padrão elaborado a partir de detalhes das ilustrações, um fundo de cor única ou tampouco uma paisagem que utiliza o espaço da página dupla. Antes, são duas imagens diferentes que remetem à mesma forma circular. A imagem da teia se completa com a aranha ao centro na terceira capa, enquanto a primeira falsa guarda exerce a função de falso rosto e apresenta, dentro de um círculo, o título da obra em português e munduruku junto ao nome do escritor.

Na página dupla seguinte (p. 2-3) é que efetivamente temos a presença da folha de rosto, ou frontispício, com os dados catalográficos, créditos da equipe, endereços das editoras e novamente o título bilíngue acompanhado dos nomes de autor e ilustrador, bem como a cidade e o ano da publicação. Além disso, o frontispício exhibe a foto de uma suposta pintura rupestre (na verdade, mais uma ilustração criada por Maurício) ocupando quase a totalidade da página dupla. Nela se observam figuras humanas dançando ao redor de uma forma circular, em uma clara afirmação da relevância dessa forma para a narrativa.

Voltando à figura 37, à semelhança dos homens na “pintura rupestre”, formigas se alinham numa roda sobre a folha verde ao fundo. Dançam elas também? Feito círculos de energia irradiados a partir de um centro comum, as linhas das ilustrações parecem remeter à ocorrência de um padrão ou, pelo menos, de uma maneira de se organizar. O tema da história, contado por um membro do povo Mundukuru, é exatamente este: homens, animais, plantas, elementos da natureza e seres sobrenaturais tecem relações e deixam vestígios de sua passagem na Terra. De modo geral, as culturas indígenas compartilham a idéia de que somos fios de uma teia maior, todos desempenhamos um papel relevante na manutenção da harmonia do Universo, todos somos Um, apesar das diferenças.



Figura 38: Vista aérea da aldeia Watoriki do povo Yanomami, no estado de Roraima. (Foto: Mário Vilela / FUNAI. Fonte: <<http://www.europalia.be/tools/presse/images-a-telecharger-113/?lang=fr>>. Acesso em: 21 dez 2011).

Para os Yanomami, por exemplo, a terra-floresta não é um mero espaço inerte de exploração econômica. Aquilo que usualmente chamamos de natureza, para eles é uma entidade viva, inserida numa complexa dinâmica cosmológica de intercâmbios entre humanos e não-humanos.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Os Yanomami formam uma sociedade de caçadores-agricultores da floresta tropical do Norte da Amazônia cujo contato com a sociedade nacional é, na maior parte do seu território, relativamente recente. Seu território cobre, aproximadamente, 192.000 km², situados em ambos os lados da fronteira Brasil-Venezuela na região do interflúvio

A figura 38 exibe uma vista aérea da aldeia Watoriki dos Yanomami no estado de Roraima, na qual se observa a arquitetura circular da casa comunitária. Para esse povo, o espaço de floresta usado por cada casa-aldeia pode ser descrito esquematicamente como uma série de círculos concêntricos. Esses círculos delimitam áreas de uso de modos e intensidade distintos:

*O primeiro círculo, num raio de cinco quilômetros, circunscreve a área de uso imediato da comunidade. [...] O segundo círculo, num raio de cinco a dez quilômetros, é a área de caça individual (rama huu) e da coleta familiar do dia-a-dia. [...] O terceiro círculo, num raio de dez a vinte quilômetros, é a área das expedições de caça coletivas (henimou) de uma a duas semanas que antecedem os rituais funerários (cremações dos ossos, enterros ou ingestões de cinzas nas cerimônias intercomunitárias reahu), bem como das longas expedições plurifamiliares de coleta e caça. [...] Encontram-se também nesse "terceiro círculo" tanto as roças novas quanto as antigas, junto às quais se acampa esporadicamente – para cultivar nas primeiras, colher nas segundas – e em cujos arredores a caça é abundante.*¹⁶⁶

Vários povos indígenas do Brasil, como é o caso das sociedades do tronco linguístico Jê, exibem um sistema de organização dualista, no qual diferentes instâncias da vida são reguladas segundo a definição de pertencimento do indivíduo a uma ou outra metade. Segundo Lévis-Strauss (1982)¹⁶⁷, trata-se de “um princípio de organização, capaz de receber aplicações muito diversas, como: regular casamentos, trocas econômicas e rituais, outras vezes somente uma dessas atividades.” Em publicação posterior, Lévis-Strauss (1996)¹⁶⁸ sugere dois modelos para a compreensão das sociedades dualistas, que muitas vezes coexistem:

Estrutura diametral e estrutura concêntrica. Aquele apresentando uma estrutura mais simétrica; e o dualismo concêntrico assumindo dicotomias como centro e periferia, feminino/masculino, revelando uma desigualdade implícita, já que os dois elementos são ordenados em relação ao mesmo termo de referência: o centro.

Também o texto do livro *Parece que foi ontem* faz referência à presença imanente da circularidade nas atividades dos integrantes da aldeia, seja pelos aspectos

Orinoco - Amazonas (afluentes da margem direita do rio Branco e esquerda do rio Negro). Constituem um conjunto cultural e linguístico composto de, pelo menos, quatro subgrupos adjacentes que falam línguas da mesma família (*Yanomae, Yanômami, Sanima e Ninam*). A população total dos Yanomami, no Brasil e na Venezuela, era estimada em cerca de 35.000 pessoas no ano de 2011.

Fonte: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/yanomami/print>>. Acesso em: 21 dez 2011.

¹⁶⁶ ALBERT, Bruce. O corpo é uma bola de cristal para se ler o estado da sociedade e do mundo: entrevista. *Tempo e Presença*, Rio de Janeiro: Cedi, v. 13, n. 260, p. 25-6, nov./dez. 1991. Fonte:

<<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/yanomami/print>>. Acesso em: 21 dez 2011.

¹⁶⁷ KUROVSKI, Angela. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 3, n.1, p. 61-83, jan./jun. 2009.

Fonte: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/viewFile/8276/5252>>. Acesso em: 22 dez 2011.

¹⁶⁸ In Kurovski, *ibidem*.

comportamentais do ritual – o círculo cerimonial –, seja pela questão da ciclicidade própria aos elementos nele envolvidos:

“No meio da roda de fogo, / (p. 6); [...] Um velho entra na roda / [...] O homem se senta num banquinho e olha ao redor. / (p. 8); [...] Um perfume se espalha pelo terreiro. Completa o círculo. O homem faz um gesto com as mãos, e todos nos levantamos e iniciamos uma batida rítmica com os pés, que se arrastam num bailado harmônico e preciso. O tempo passa pequeno, sem pressa. Ninguém desiste. Nesse momento somos hummmmmm / (p. 10); O sábio vai para o centro da roda e conversa com o fogo, com o vento, com a terra, com a água, / (p.12); [...] Os velhos sempre nos trazem o novo que é sempre velho, antigo, pois está escrito na Natureza. / (p. 14).

Neste sentido, a expressão visual desenvolvida por Maurício ao longo das ilustrações, baseada no círculo, é coerente e contribui para a compreensão da narrativa Mundukuru. Ademais, potencializa a percepção da força inerente à forma em situações externas ao livro.

A ilustração da figura 39 (p. 8-9) compõe a cena em que o Pajé junta-se ao grupo reunido ao redor do fogo, armado em uma clareira na floresta sob a luz das estrelas. O texto relata a cerimônia conduzida pelo velho sábio, na qual os laços de união entre os membros da aldeia serão uma vez mais fortalecidos:

De repente o falatório humano cessa. Um velho entra na roda. Tem passos lentos, suaves, de quem não deixa rastros. O fogo, o vento, a terra se animam. Nos calamos.

O homem se senta num banquinho e olha ao redor. Vê olhinhos ansiosos que lhe fitam o rosto aguardando suas palavras. Ele se cala. Acende um cigarro feito da palha da árvore tauari. Faz gestos muito calculados como se quisesse hipnotizar a todos. Consegue.

Inicia um ritual secular para lembrar que temos raízes, temos passado, temos história. Canta suavemente, sem pressa, como um sussurro. Fala com os espíritos numa linguagem antiga.

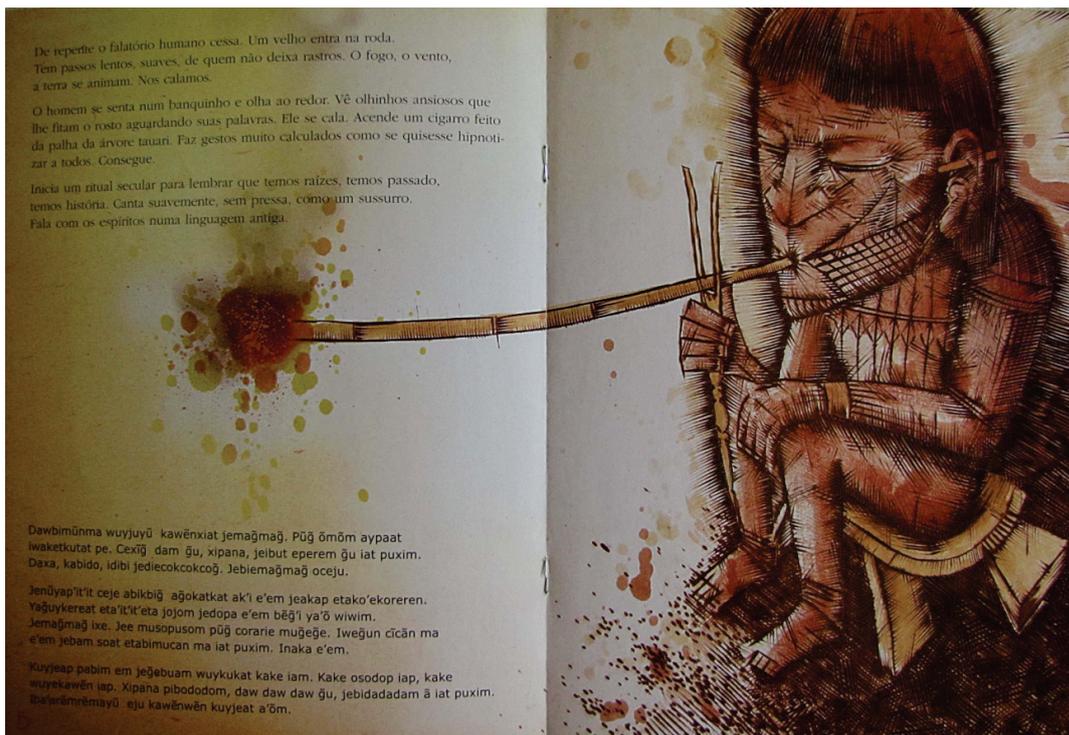


Figura 39: O Pajé acende o cigarro e dá início ao ritual secular do povo Munduruku (p. 8-9, formato do livro aberto: 41 x 27 cm).

A ilustração criada por Maurício é forte, repleta de linhas sulcadas que se cruzam em diferentes direções e prendem nosso olhar na figura do índio, elemento central na narrativa. As manchas de cor são claramente perceptíveis: deixam rastros no suporte, demarcam domínios e ensinam sobre o tempo de sua execução. A pirogravura, colorizada com pigmentos naturais e anilina, sofreu ainda sombreamento com fogo, tornando mais densas as áreas de sombra.

Os suportes empregados pelo ilustrador variam entre papel, couro e madeira, a depender do resultado final almejado. Também a maneira como ele os grava, com sulcos profundos e linhas incisivas, confunde o olhar e provoca as sensações táteis. Temos a impressão de poder tocar em um banco de madeira talhado a facão, cujas marcas ainda estão vivas na superfície.

No longo cigarro pitado pelo xamã, a destacada linha reta conduz à brasa em sua extremidade na página esquerda da composição. Essa, representada apenas por manchas sobrepostas, propõe uma alternância com o excesso de informação da página direita.

A imagem nos remete a objetos cerimoniais, cujo uso é reservado àquelas pessoas detentoras do poder de conduzir os rituais a eles associados, geralmente pajés,

chefes ou mestres condutores dos dançantes. O porta-cigarro (fig. 40), também conhecido por piteira, é descrito por Berta Ribeiro no *Dicionário do Artesanato Indígena*¹⁶⁹ na seção destinada a objetos rituais, mágicos e lúdicos:

Utensílio talhado em madeira com que os grupos do alto rio Negro sustentam o charuto fumado ritualmente. Para isso é provido de duas varetas dispostas verticalmente. A parte inferior termina em ponta para fincar no chão.



Figura 40: Porta-cigarro, índios Tukano, madeira, 60 x 5 cm. Acervo Museu do Índio, RJ. (Fonte: Catálogo Índios do Brasil, Europalia International, Bruxelles / Ludion, Anvers: 2011, p. 156)

É um aparelho empregado para o uso de estimulantes e narcóticos durante rituais nos quais o xamã, sentado frente aos dançantes, entoia palavras cerimoniais e relatos dos mitos originários do seu povo. O grande cigarro cônico, feito a partir de folhas de difícil localização na floresta, contém ainda resinas aromáticas de madeiras. Devido ao tamanho avantajado, um mesmo cigarro pode durar até três cerimônias.

Os bancos, segundo lemos em Berta Ribeiro¹⁷⁰, apresentam-se nas mais variadas formas:

Talhados em madeira, destinam-se aos chefes, pajés e visitantes, sendo prerrogativa masculina. Quando figurativos, representam, preferencialmente, animais de maior porte: dentre as aves, a arara, o jaburu, tuiuiu, urubu etc; dentre os quadrúpedes, a onça. Além do felino, incluem-se no grupo [...] répteis e anfíbios, tais como o jacaré, a tartaruga, o jabuti, o sapo, comumente esculpidos.

¹⁶⁹ In *Dicionário do Artesanato Indígena*, 1988, p. 314.

¹⁷⁰ Berta Ribeiro, *op. cit.*, p. 255.

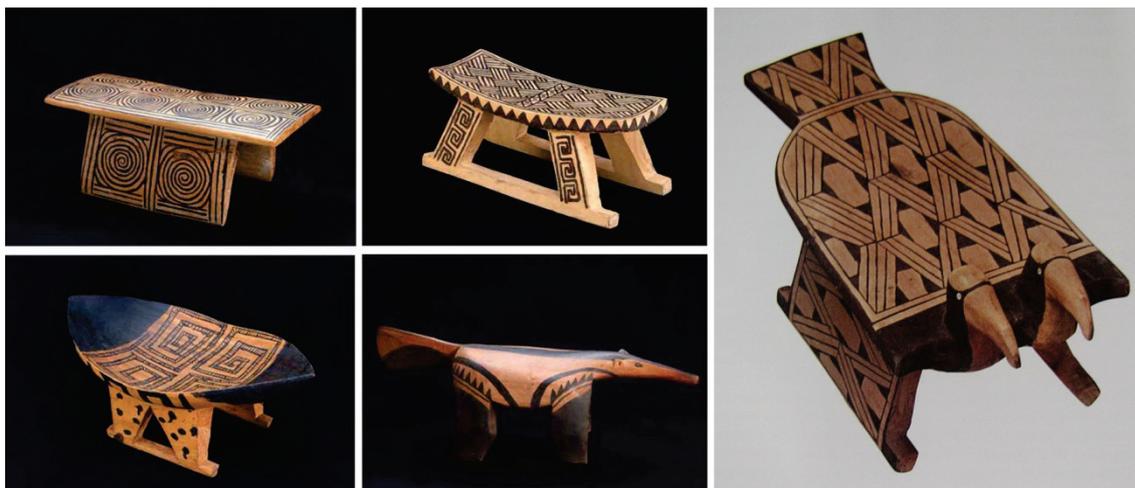


Figura 41: Bancos indígenas provenientes de diferentes povos do Brasil. Tamanhos não fornecidos nas fontes. (Fonte: ÍNDIOS do Brasil, 2011, p. 139; e Museu da Casa Brasileira, disponível em <<http://www.mcb.sp.gov.br/mcbItem.asp?sMenu=P002&sTipo=5&sItem=556&sOrdem=1>>. Acesso em: 22 dez 2011)

Observamos na figura 41 alguns dos modelos de banco individual existentes. Certas cerimônias, como é o caso do *Turé* celebrado por povos do Baixo Oiapoque, envolvem a confecção de bancos coletivos ricamente entalhados e coloridos que chegam a acomodar 15 pessoas.

Encontramos no Museu da Casa Brasil¹⁷¹ a seguinte explicação, referente à exposição *Bancos Indígenas: entre a função e o rito* que reuniu 58 bancos de povos do Amazonas, Mato Grosso, Pará e Tocantins:

embora tenham apenas uma função de uso, estão impregnados de uma importante dimensão simbólica. Se, no cotidiano, os banquinhos podem ser usados de forma indiscriminada por todos os indivíduos da aldeia, durante os rituais, momentos de reatualização das crenças e do cosmos, eles se tornam atributos exclusivos de certos indivíduos.

É comum o banco ser usado de forma a diferenciar socialmente as pessoas, separando os homens das mulheres, os jovens dos velhos e certos homens, como os chefes e os xamãs, do restante da aldeia. Além disso, entre quase todos os povos que fabricam essas peças, o tamanho do banco está diretamente relacionado à idade dos homens e ao prestígio dos xamãs.

Comparando a imagem de banco proposta por Maurício na figura 39 às descrições existentes no *Dicionário do Artesanato Indígena*¹⁷² percebemos que o ilustrador lançou mão de sua liberdade poética para estruturar o objeto a partir de dois

¹⁷¹ Fonte: Museu da Casa Brasileira, disponível em <<http://www.mcb.sp.gov.br/mcbItem.asp?sMenu=P002&sTipo=5&sItem=556&sOrdem=1>>. Acesso em: 22 dez 2011.

¹⁷² *Dicionário do Artesanato Indígena*, op. cit., p.257.

modelos. O assento corresponderia a um banco ornitomorfo, cujas extremidades terminam com uma cabeça e um rabo ou, no caso dos bancos do alto Xingu, em duas cabeças e um rabo. Entretanto, talvez por uma questão de composição, a base repousa sobre quatro pés que, embora não esculpidos, estariam mais de acordo com os modelos representando quadrúpedes.

Para compor a imagem, o ilustrador fez ainda menção a características distintas da condição etária, social e étnica do indivíduo nas sociedades indígenas, as quais serão comentadas posteriormente: corte de cabelo, adornos corporais (um auricular e braçadeiras) e pintura corporal.

O livro *Outras tantas histórias indígenas de origem das coisas e do Universo*, escrito por Daniel Munduruku, foi publicado pela editora Global em 2008. A obra reúne mitos dos povos Aruá, Tariano, Kayapó e Bororo na forma de contos, os quais oferecem respostas criativas às perguntas comuns a todas as culturas sobre a existência humana e suas relações com a natureza. O livro, que integra a série *Antologia dos Mitos Indígenas* da editora, traz ao final um interessante resumo sobre os povos abordados nas histórias, bem como indicações de bibliografia e sites para aprofundar o assunto.

A ilustração da figura 42 (p. 10-11) abre a narrativa do povo Aruá de Rondônia sobre a criação do mundo por Deus, que na verdade não era um, mas três - dois irmãos e uma irmã - filhos de uma jia com um veado-mateiro. Da fumaça do rapé fumado pelos irmãos nasceram todas as espécies de aves, dentre elas piquitos, araras e papagaios. Já as pessoas e demais animais surgiram do ventre da Terra, depois da retirada de um portal que emperrava a passagem.

Os humanos saíram do buraco sempre em casais e foram separados em grupos, cada povo num canto. O mal veio junto com o casal de brancos, a quem foi destinada uma língua diferente e atribuído um ser: a cigarra.

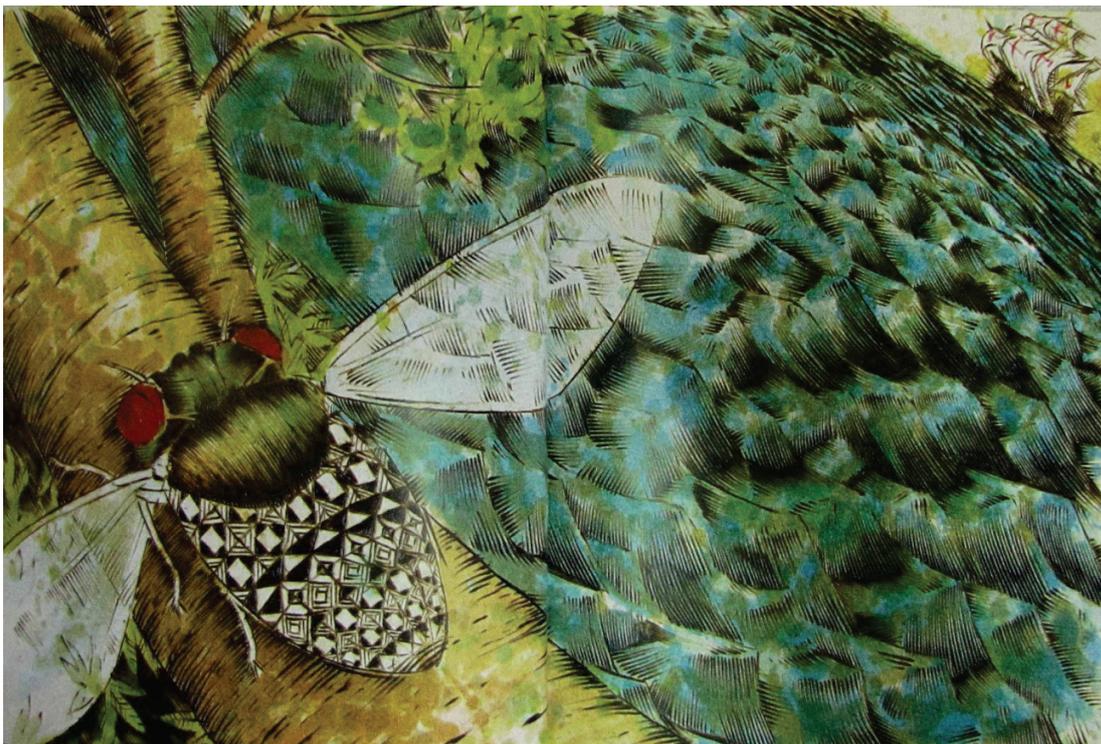


Figura 42: Ilustração que antecede o conto Assim Começou o Mundo, um mito do povo Aruá (RO) (p. 10-11, formato do livro aberto: 36 x 22,5 cm).

A imagem criada por Maurício refere-se à parte final da narrativa, quando o mais trabalhador dos irmãos, Paricot, explica a razão das guerras e desentendimentos entre índios e brancos (p. 15-16):

- Meus filhos – disse Paricot –, se a cigarra cantar, vocês não respondam. Deixem os brancos responderem. Mas, se a pedra falar, podem responder.

Falou isso apenas para os índios e nada falou para os brancos. A cigarra cantou, os índios responderam. A pedra falou, os brancos responderam. Saiu tudo ao contrário. Então, Paricot avisou a todos que os brancos iriam dominar o mundo:

- Vai haver guerra entre vocês. Vocês irão se matar. Vocês mesmos vão se prejudicar. Sendo de um mesmo pai, um irmão não vai entender o outro.

E assim aconteceu naquele tempo e assim acontece até os dias de hoje.

- Agora vou separar vocês – disse Paricot. – Cada família, cada povo vai para um lugarzinho diferente.

Pegou o branco e jogou para o outro lado do mar para evitar brigas com os índios. Mas Paricot já sabia que um dia eles voltariam para dominar tudo porque os índios tinham respondido à cigarra e não à pedra, conforme seu criador havia lhes dito.

A composição foi estruturada no cruzamento de dois eixos diagonais: o tronco da árvore sobre o qual repousa a cigarra no canto inferior esquerdo, cujas asas nos levam à embarcação surgindo no canto superior direito. Apesar de o texto não ser explícito a respeito, o leitor conclui tratar-se de uma caravela portuguesa dada a presença da cruz vermelha da Ordem de Cristo.¹⁷³ Dessa forma, a ilustração constrói uma vinculação entre a história do livro e conteúdos da disciplina História do Brasil, configurando o uso da intertextualidade.

Nos livros ilustrados, argumentam Nikolajeva e Scott¹⁷⁴,

a intertextualidade, como tudo o mais, funciona em dois planos: o verbal e o visual. Como todos os outros aspectos do iconotexto, a intertextualidade pode ser simétrica e contrapontual. Esta última implica que o vínculo intertextual pode estar presente apenas no texto verbal ou no texto visual.

Segundo lemos acima, a imagem proposta pelo ilustrador estabelece um contraponto com o código verbal, ampliando seus níveis de leitura ao contaminar-se com textos externos à narrativa.

Outro aspecto digno de nota é o enquadramento dado à imagem. Ocupando a totalidade do espaço da página dupla, a ilustração sangra as margens, como a sugerir a imensidão do continente e do oceano que se estendem para muito além dos limites do livro. A ênfase recai sobre a figura da cigarra em primeiro plano, especialmente sobre o corpo adornado de padrões geométricos, em uma alusão aos trançados indígenas.

A figura 43 exhibe alguns exemplares de tramas e objetos existentes, feitos pelo povo Tukano a partir da fibra vegetal de Arumã natural e tingida. A variedade de desenhos, padrões e formas é muito grande, gerando utensílios difundidos e em uso por todo o Brasil, quer pelas populações urbanas e rurais, quer pelas indígenas. Cestos, peneiras, armadilhas de pesca, mochilas, porta-objetos, tapetes, esteiras, redes, cortinas,

¹⁷³ Em meados do século XIV, por motivos políticos e econômicos, a Ordem dos Templários se indispôs com o rei francês Filipe, o Belo, e o papa Clemente V. O resultado foi um processo que levou a sua supressão. O rei português Dom Dinis optou por construir uma nova confraria, de caráter eminentemente lusitano, a partir das estruturas deixadas pelo Templo. Deste modo, a Ordem de Cristo herdou os bens e a tradição templária, que apesar de anacrônica, era politicamente importante. A nova cavalaria formou a vanguarda das Grandes Navegações.

Fonte: DA SILVA, Ademir L. *O novo Templo português: a formação da Ordem de Cristo – século XIV*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1296048745_ARQUIVO_OnovoTemploportugues-SP.pdf>.

Acesso em: 22 dez 2011.

¹⁷⁴ Nikolajeva e Scott, *op. cit.*, p. 295.

luminárias, paredes, telhados, bolsas, chapéus, cintos e adornos, dentre outros, atestam a profunda ligação entre o trançado e vida dos brasileiros.



Figura 43: Variedade de desenhos e padrões gráficos em cestos de fibra trançada dos povos Tukano (AM) e Apalay (PA). Talas de Arumã natural e tingida, tamanhos diversos não fornecidos na fonte. (Fonte: KLINTOWITZ, J., 1985, p. 182).

Outro grupo indígena conhecido pela excelência de seus trançados são os Baniwa, cujos desenhos registram uma variedade de 27 sílabas gráficas em uso na cestaria. As sílabas gráficas são as menores unidades geométricas de uma trama, conforme explicado pelo próprio povo¹⁷⁵:

Através das técnicas do trançado, vários motivos geométricos podem ser criados, todos com um significado simbólico específico. Alguns artefatos apresentam um único motivo, outros uma combinação de vários deles.

As diferentes combinações de talas coloridas em preto ou vermelho com talas lisas, raspadas ou não, permitem visualizar melhor os desenhos do trançado, assim como produzir padrões ainda mais variados.

Os nomes dados às sílabas gráficas demonstram que estes desenhos contam, de maneira abstrata, experiências da comunidade. Nas palavras do escritor e crítico de arte Jacob Klintowitz¹⁷⁶, “um rio e uma viagem podem ser codificados em linhas onduladas e

¹⁷⁵ Fonte: < <http://www.artebaniwa.org.br/tipos5.html>>. Acesso em: 23 dez 2011.

¹⁷⁶ Jacob Klintowitz, 1985, p. 27.

paralelas cortadas por figuras geométricas. A criação do mundo, o mito cosmogônico do nascimento do universo, pode ser representada através de formas circulares em expansão”.

Mulher peneirando, Casca de jabuti, Caminho de saúva, Escama de pirarucu, Olho de ave noturna, Pegada de onça são alguns dos nomes de silabas gráficas existentes, dentre os quais chamamos a atenção para os três seguintes, dada a sua direta relação com a ilustração em análise: *Desenho da costa de tipo de besouro, Desenho da costa de um tipo de besouro sem cruz, Desenho da costa de um tipo de besouro com cruz*. Aparte a imprecisão taxonômica, pouco relevante para o caso em foco, percebemos a influência dos padrões gráficos dos trançados indígenas brasileiros na textura pirogravada nas costas da cigarra.

Uma solução criativa encontrada por Maurício que opera em dois níveis. Primeiramente, reforça na imagem a informação contida no texto (*os índios tinham respondido à cigarra e não à pedra*) que atribui ao elemento *cigarra* o poder de representar a categoria *povos indígenas*. Neste sentido, a relação criada entre o código verbal e o visual é do tipo simétrico, pois há uma congruência entre os discursos. Num segundo nível, porém, vimos que a maneira de informar visualmente essa equivalência introduz elementos de trançados indígenas não mencionados pelo texto. Sob esse ponto de vista, a relação estabelecida entre os códigos é de contraponto, pois a imagem amplia os sentidos do texto com a construção de pontes intertextuais.

A esse respeito, Nikolajeva e Scott¹⁷⁷ argumentam que

Se palavras e imagens preencherem suas respectivas lacunas, nada restará para a imaginação do leitor e este permanecerá um tanto passivo. O mesmo é verdade se as lacunas forem idênticas nas palavras e imagens (ou se não houver nenhuma lacuna). No primeiro caso, estamos diante da categoria que chamamos “complementar”; no segundo, da “simétrica”. Entretanto, tão logo palavras e imagens forneçam informações alternativas ou de algum modo se contradigam, temos uma diversidade de leituras e interpretações. [...] O pré-requisito aparente é uma colaboração estreita entre autor e ilustrador, no qual o autor deixa lacunas para o ilustrador preencher com imagens visuais.

Sabemos que tanto a amizade, como a parceria de trabalho não são recentes entre Maurício Negro e Daniel Munduruku, tendo rendido pelo menos cinco projetos. À época da publicação do livro em análise, 2008, outros dois já haviam sido

¹⁷⁷ Nikolajeva e Scott, *op. cit.*, p. 32.

desenvolvidos em conjunto e publicados pela editora Global. Portanto, é lícito supor o trânsito facilitado entre as instâncias do texto, ilustração e design gráfico, de modo a contribuir para o alcance de uma maior complexidade nos diálogos intersemióticos.

A figura 44 (p. 32-22) sinaliza o início do conto Kayapó sobre o mito originário do seu povo no Pará. A história narra como esses índios desceram à Terra, vindos do céu, cavando através de uma cova de tatu-gigante. O buraco na abóbada celeste permitiu que os demais descessem valendo-se do auxílio de uma corda bem forte e resistente.

Depois de muitos haverem chegado ao chão, um estranho menino apareceu e, vendo a corda esticada, cortou-a por zombaria. O parágrafo final (p. 36) resume a explicação acerca do surgimento desse povo, conhecido por seus bravos guerreiros:

É por esse motivo, contam os antigos Kayapó, que uma parte desse povo continua morando no céu enquanto os demais se fixaram na Terra e a dominaram, tornando-se grandes conhecedores da floresta.

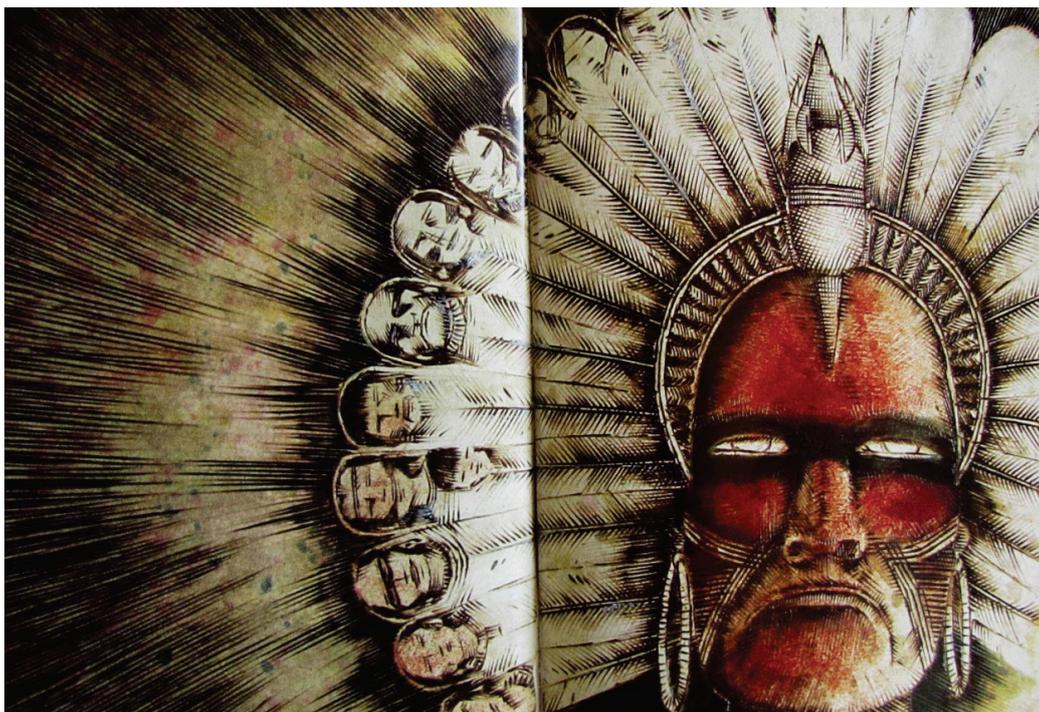


Figura 44: Ilustração que antecede o conto O buraco no céu de onde saíram os Kayapó, um mito do povo Kayapó (PA) (p. 32-33, formato do livro aberto: 36 x 22,5 cm).

Primeiramente, gostaríamos de destacar uma vez mais recurso à forma circular para ilustrar narrativas indígenas. A associação imediata é com o adorno plumário de cabeça, cujas penas acumulam a função de representar os integrantes da narrativa.

Dentre jovens, mulheres, homens e anciãos que desceram à Terra, identificamos a criança responsável pelo rompimento da corda em uma pena de menor tamanho. No trançado do aro, ao centro, vemos ainda uma miniatura escultórica do tatu, cuja cova propiciou o canal de acesso ao plano terrestre.

Entretanto, acreditamos haver na circularidade uma expressão visual coerente com a organização social de uma aldeia Kayapó, bem assim com a cosmologia e ritualística desenvolvida por este povo. Encontramos no portal dos Povos Indígenas no Brasil a seguinte explicação:¹⁷⁸

As aldeias kayapó tradicionais são compostas por um círculo de casas construídas em torno de uma grande praça descampada. No meio da aldeia, há a casa dos homens, onde as associações políticas masculinas se reúnem cotidianamente. Esse centro é um lugar simbólico, origem e coração da organização social e ritual dos Kayapó, célebre por sua complexidade. Note-se que essa estrutura espacial e simbólica pode ser reencontrada entre os outros grupos Jê.

A periferia da aldeia é constituída por casas dispostas em círculo, repartidas de modo regular, nas quais habitam famílias extensas. Essa porção da aldeia é associada, sobretudo, às atividades domésticas, ao desenvolvimento físico do indivíduo e à integração no seio dos grupos de parentesco.

Para os Kayapó, a aldeia é o centro do seu universo, o espaço mais socializado. Quanto mais longe da aldeia, mais anti-social se torna a floresta e mais perigos são associados a ela. Lá habitam seres meio-animais, meio-gente e os homens podem adoecer sem razão, transformar-se em animais ou espíritos e até chegar a matar seus parentes. Há sempre o perigo de que o "social" seja apropriado pelo domínio da natureza e fuja ao controle humano, razão pela qual os Kayapó buscam uma apropriação simbólica do natural. Mediante cantos de cura e cerimônias de nomeação, instauram uma troca constante entre o homem e o mundo da natureza com vistas a socializá-la.

Muito a propósito, Maurício criou uma ilustração que espelha a organização social e a cosmovisão no âmbito dessa comunidade. O cocar criado pelo ilustrador - uma coroa radial emplumada -, constitui uma metáfora visual: o todo está no indivíduo e a história de cada um contém a história de seu povo. Também a imagem converge da escuridão das zonas sombreadas, nos territórios desconhecidos situados além página,

¹⁷⁸ Fonte: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/kayapo>>. Acesso em: 23 dez 2011.

para o rosto do guerreiro, com seta do rabo do tatu a indicar o centro da testa, espaço simbólico do entendimento.¹⁷⁹

A esse respeito, Linden argumenta que as imagens sangradas geram a impressão de se estender para além da página dupla, como numa tela. Comentando acerca da diferença entre imagens emolduradas e imagens sangradas, o crítico e teórico de cinema André Bazin¹⁸⁰ compara:

Os limites da tela não são, como o vocabulário técnico pode às vezes sugerir, a moldura da imagem, e sim um esconderijo que pode revelar apenas parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro; e, ao contrário, tudo o que é mostrado na tela supostamente deve se estender indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela é centrífuga.

De modo análogo, ao escolher o enquadramento da imagem, o ilustrador define o campo de leitura visual em concomitância com a sugestão de um extracampo. Assim, as pontas cortadas da ilustração criada por Maurício forçam no leitor a sua reconstrução imaginária, em um trabalho de elaboração muitas vezes inconsciente, baseado tanto em dados da imagem e do texto, quanto das convenções, das referências culturais e da experiência pessoal.

O segundo aspecto a ser destacado na figura 44 é a ornamentação corporal, cujos elementos alcançam grande expressividade entre uma parte significativa dos grupos indígenas brasileiros. Nessas sociedades, a decoração do corpo confere ao indivíduo dignidade humana, significado social e espiritual, além de identidade grupal. Vamos encontrar em Romana Maria Costa¹⁸¹ a seguinte explicação:

Devemos lembrar que a ornamentação corporal é, ao mesmo tempo, expressão estética e declaração simbólica acerca da vida social. O corpo nu é apenas a matéria-prima que a cultura utiliza para imprimir suas marcas. É através do corpo institucionalizado – pintado, esscarificado, tatuado, perfurado e adornado – que os indivíduos interagem. Neste sentido a pintura e os demais ornatos, além de serem marcas de identificação étnica, constituem um tipo de linguagem que informa sobre sexo, idade, posição social, papel cerimonial, relações entre grupos, entre indivíduos e o sobrenatural.

¹⁷⁹ Para os kayapó, alguns ornamentos possuem denso significado simbólico, como o grande diadema *krokrokti*. Este representa a forma circular de uma aldeia; as penas azuis, centrais, representam a praça, o lugar masculino e ritual por excelência; a fileira de penas vermelhas, a periferia, as casas, o mundo doméstico e das mulheres; e as penugens brancas, amarradas nas pontas, a floresta. (VIDAL, in FUNARTE, 1985, p. 37)

¹⁸⁰ In Linden, op. cit., p.74.

¹⁸¹ In FUNARTE, 1985, p. 11.

A diversidade de ornamentos e materiais é tão grande dentre os índios do Brasil que o *Dicionário do Artesanato Indígena* registra duas entradas específicas para adornos. A saber: adornos plumários (da cabeça, do tronco e dos membros), num total de 41 itens, e adornos de materiais ecléticos (da cabeça, do tronco e dos membros), indumentária e arranjos de decoro, objetos de toucador e de uso pessoal, num total de 128 itens.



Figura 45: Kayapó usando adornos, coroa radial emplumada e pintura corporal
(Fonte: ÍNDIOS do Brasil, 2011, p.126)

A figura 44 nos mostra um índio kayapó ornamentado com pintura corporal, adorno plumário de cabeça, auricular de miçangas, adorno de tronco do tipo colar e adorno de membros do tipo braçadeira. Para esse grupo indígena, segundo Lux Vidal,

*a ornamentação do corpo confere ao indivíduo status de ser humano em contraposição aos outros seres vivos da floresta e, especialmente, status de Kayapó em contraposição a outros grupos indígenas que habitam a mesma região. O ser Kayapó é, de uma certa forma, aparecer adequadamente pintado e ornamentado segundo os padrões tradicionais próprios a essas comunidades*¹⁸².

¹⁸² In *FUNARTE*, 1985, p. 27.

A pintura feita com jenipapo, de cor preta, pode ser considerada como vestimenta e representa o cotidiano, o normal. Seus motivos são sempre desenhos geométricos de linhas retas ou quebradas. Já a pintura de urucu, de cor vermelha, é usada na face e nos pés e possui conotações estéticas muito mais marcantes, de ordem mágica, ritual e de auto-afirmação.

Também os Kayapó tem uma sólida tradição de arte plumária, especialmente do tipo monumental. A plumária “é usada essencialmente durante os grandes rituais e, de modo geral, relaciona-se com a vida cerimonial em oposição ao cotidiano, quando prevalece a pintura corporal como único adorno”¹⁸³.

Voltando à ilustração criada por Maurício (fig. 44), concluímos estar de acordo com a ornamentação corporal do povo Kayapó a que o conto alude, segundo as fontes pesquisadas. A ilustração exhibe uma ornamentação típica de momentos marcantes e cerimoniais, estando, portanto, de acordo com a situação narrada no livro. Uma vez mais, o ilustrador estabelece entre os códigos verbal e visual um interessante contraponto de colaboração, no qual a imagem remete a informações sobre culturas indígenas não contidas no texto.

Nosso último livro analisado, *Ipaty: o curumim da selva*, foi escrito por Ely Macuxi e publicado pela editora Paulinas em 2010. Tendo por mote as aventuras narradas pelo menino Ipaty, a obra apresenta ao leitor costumes, lendas e brincadeiras do povo Macuxi no estado de Roraima. Um glossário, ao final do livro, traz explicações mais detalhadas sobre vocábulos e conceitos abordados na história.

Logo de entrada, deparamo-nos com texturas que remetem ao universo das culturas indígenas: um trançado de fibra vegetal na segunda capa, e uma superfície pintada, preparada com entrecasca de árvore, na folha de rosto (e falsa guarda). Também conhecida como líber, tapa ou tururi, essa segunda textura aparece de fundo em outras páginas do livro e é considerada um importante elemento de cultura material.

Entrecasca de árvore das famílias Lecitidáceas, Sterculiáceas e Moráceas, é empregada por diversas tribos, dentre elas os Ticuna, Borôro, Wayâna-Aparai e Tiriyo. Encontramos em Berta Ribeiro¹⁸⁴ a descrição do seu método de preparo:

¹⁸³ Vidal, in FUNARTE, *ibid*, p.35.

¹⁸⁴ Berta Ribeiro, *op. cit.*, 279.

Raspando a epiderme e batendo a entrecasca umedecida obtém-se um “pano” macio que serve para a feitura de indumentária ritual e cotidiana, tipóias, “panos” pintados para guarnecer as divisórias dos iniciandos dentro das malocas, escabelos, saquinhos para a guarda de material de pintura, bolsas etc. [...] Retirado de árvores de variados tamanhos e espécies, o liber apresenta-se nas cores branco-amarelada, vermelho-ferrugem e castanho-cinzenta.

A figura 46 exhibe duas representações de indumentárias de dança com modelagem para os braços feitas pelos índios Ticuna do Amazonas. Na parte superior ou “cabeça”, a decoração serve para salientar as feições da entidade sobrenatural, e no corpo se observam desenhos que remetem a padrões geométricos ou de peles de animais.



Figura 46: Representação de vestes cerimoniais confeccionadas pelos índios Ticuna (AM). Entrecasca de árvore, tamanhos originais não fornecidos na fonte. (Fonte: <<http://www.iande.art.br/figurativa/indigena/tikunabonecav.htm>>. Acesso em: 26 dez 2011)

Um aspecto digno de nota é o acervo de tintas e corantes acumulado por esse povo. Cerca de quinze espécies de plantas tintórias são empregadas no tingimento de fios para tecer bolsas e redes ou pintar entrecascas, esculturas, cestos, peneiras, instrumentos musicais, remos, cuias e o próprio corpo. Há ainda os pigmentos de origem mineral, que servem para decorar a cerâmica e a “cabeça” de determinadas máscaras cerimoniais.¹⁸⁵

Voltando à obra analisada, Maurício optou por estampar texturas vinculadas ao universo indígena nas áreas que abrem e encerram a narrativa. Semelhante estratégia visual, segundo aponta Linden¹⁸⁶, confere coerência plástica ao conjunto dos componentes do livro e os integra, tanto quanto possível, ao corpo do discurso narrativo.

A figura 47 (p. 13-14) ilustra a passagem em que Ipaty e seu amigo Tauã decidem caçar porcos-do-mato e, por pouco, não acabam virando eles próprios a caça, conforme lemos abaixo:

Certo dia, estava com fome, sedento por um animal de carne vermelha, e convidei um amigo:

- Tauã, vamos caçar porco-do-mato?

Assim, pegamos nosso arco e flecha e entramos na mata, como se fôssemos experientes caçadores. Após meia hora de caminhada, encontramos os primeiros rastros dos porcos; tempo depois, ouvimos o barulho deles e, lentamente, fomos nos aproximando, com nossos arcos empunhados.

- Veja, Ipaty, são muitos... qual deles pegamos primeiros? – gritou Tauã, despertando a atenção dos animais.

- Faça silêncio! Assim você vai despertá-los e...

Mal acabei de falar, eles já se enfileiravam para o ataque, batendo fortemente os dentes e, com gritos ensurdecedores, partindo em nossa direção. Dessa vez, “vi a onça beber água”, então gritei para o Tauã correr e subir na primeira árvore que pudesse.

De lá de cima dos galhos, ficamos observando os porcos, que irritados continuavam gritando muito e enfiando seus dentes no tronco da ingazeira. Os danados demoraram um bom tempo até irem embora.

¹⁸⁵ Fonte: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/ticuna/1349>>. Acesso em: 26 dez 2011.

¹⁸⁶ Linden, *op. cit.*, p. 59.



Figura 47: *Ipaty e seu amigo Tauã são atacados por porcos-do-mato* (p. 14-15, formato do livro aberto: 41 x 27 cm).

A técnica usada por Maurício na ilustração é mista, evidenciando o uso de fotografias de objetos, manchas de tintas, texturas digitalizadas, grafite e lápis de cor, com colagem e colorização feitas em programa de edição digital de imagens. O resultado proporciona uma imagem em diferentes profundidades, na qual o primeiro plano é ocupado pela figura do curumim esbaforido, cujo braço estendido divide a diagramação do texto em dois blocos. A grande quantidade de informações visuais, condizente com a cena de ação no meio da floresta fechada, é equilibrada pela paleta de cores, bem como pela profundidade dos planos à esquerda.

Discorrendo sobre as diferentes técnicas de ilustração existentes, Linden¹⁸⁷ acredita que recorrer a técnicas mistas revela-se de suma importância, em particular na virada do século XXI.

A partir de então, as várias imagens apresentam uma combinação de pintura, desenho e colagem. Trata-se de um fenômeno recente, que constitui uma das técnicas contemporâneas mais utilizadas.[...] As imagens fotográficas, pouco presentes no livro ilustrado até os anos 1980, disseminaram-se pelos livros para crianças pequenas, especialmente nas obras não narrativas.

¹⁸⁷ Linden, *op. cit.*, p. 37.

[...] Atualmente, em uma época em que softwares de desenho digital se aperfeiçoam, pode ser constatado o desenvolvimento de novas técnicas no livro ilustrado. Os avanços nesse setor permitem que as paletas gráficas evoluam para artes-finais, dificultando a identificação do uso das ferramentas digitais. O computador constitui um instrumento privilegiado para designers que tenham especial domínio sobre ele e desenvolvam um estilo pessoal.

O estilo desenvolvido por Maurício parece estar de acordo com o designado pela autora como materista, pois produz *assemblages* diversas, composições que confundem o status das mensagens linguísticas e visuais¹⁸⁸. De fato, os trabalhos do ilustrador fazem uso de diferentes recursos, tais como reciclagem de materiais, texturas produzidas e coloridas com técnicas artesanais, mas depois inseridas e manipuladas digitalmente na composição, desenhos a traço e objetos tridimensionais fotografados ou diretamente escaneados.

Em relação à composição, novamente observamos o emprego da metáfora visual na construção da imagem narrativa. À semelhança da figura 44, aqui também o todo está contido no indivíduo, que é enfatizado como plano de registro da memória coletiva. No lugar dos olhos, vemos os dois curumins e, no pescoço, enfileirados feito contas de colar, estão os porcos que os perseguem.

A maneira criativa de encaixar os porcos na ilustração encontra respaldo na tradição escultórica de alguns povos indígenas, que criam adornos em diferentes materiais a partir de miniaturas. A figura 48 exhibe detalhe de colar dos índios Kaiabi do Mato Grosso, feito com pequenos peixes esculpidos em sementes de inajá e depois trançados com fibra vegetal.

¹⁸⁸ Linden, *op. cit.*, p. 42.



Figura 48: Detalhe de colar com peixes esculpidos em sementes de inajá, confeccionado por índios Kaiabi (MT), tamanho original não fornecido na fonte.

(Fonte: <<http://www.iande.art.br/adornos/colar/kayabicolar040916.htm>>. Acesso em: 26 dez 2011.)

O *Dicionário do Artesanato Indígena*¹⁸⁹, na entrada para adornos de materiais ecléticos, indumentária e toucador, descreve este tipo de adorno do tronco com dois exemplares dos povos Ticuna e Mehináku:

Enfiadura de pequenas esculturas feitas do endocárpio do coco tucum, acrescidas, às vezes, do de bacaba e inajá. Representam, comumente, batráquios, peixes, quelônios e figuras antropomorfas usados em volta do pescoço, entremeados de sementes negras ou miçangas coloridas.

Deste modo, na ilustração de Maurício observamos a urdidura de elementos específicos do texto com referências visuais externas. Estas, além de desempenhar função estética na composição, reforçam os conteúdos veiculados pelo código verbal por estarem vinculadas ao universo cultural maior ao qual a narrativa pertence.

Chegamos ao fim desta seção onde procuramos sublinhar a presença de culturas indígenas brasileiras em ilustrações criadas por Maurício Negro. Nosso intuito foi evidenciar como o ilustrador constrói imagens entrelaçando os níveis de leitura verbal, visual e simbólico, gerando um discurso intersemiótico no qual os elementos reforçam e complementam uns aos outros.

¹⁸⁹ *Dicionário do Artesanato Indígena*, op. cit., p.166.

Na próxima seção, analisaremos um conjunto de ilustrações criadas por Luciana Justiniani Hees, ressaltando em particular influências de culturas africanas e afro-brasileiras.

3.6 Luciana Justiniani Hees: o milagre da multiplicação de recursos

Natural do Rio de Janeiro, Luciana Justiniani Hees passou a infância no Nordeste e viveu parte da adolescência na Amazônia, em um prenúncio de sua jornada por terras e culturas diferentes. Ao longo de sua trajetória profissional, reuniu formações e influências diversas que hoje lhe conferem um olhar versátil e denso sobre os temas ilustrados.

Devido ao gosto pelo desenho, iniciou seus estudos em Artes Plásticas, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entretanto, diversas dificuldades, inclusive de ordem financeira, levaram-na a transferir-se para o curso de Desenho Industrial no qual se graduou. Durante três anos frequentou um atelier de escultura cerâmica e mais tarde trabalhou como designer de produtos numa agência de publicidade, experiência esta que futuramente viria a ser de grande valia para a sua permanência no exterior.

De 1996 a 2002 trabalhou como designer gráfica e ilustradora, atendendo principalmente o mercado editorial do Rio de Janeiro. Neste período, além de inúmeras capas de livros, criou estampas em aquarela destinadas ao mercado da moda e aprimorou o interesse por texturas e padrões, hoje bastante evidente em suas ilustrações.

Em 2003 uma nova mudança de território marcou sua vida e aglutinou os olhares e experiências profissionais acumulados até então. Após visitar seu irmão em Moçambique, decidiu residir e se estabelecer profissionalmente no país. Começou a trabalhar na criação para outras mídias em publicidade - rádio, TV e jornal -, como também no desenvolvimento de peças de comunicação para projetos educativos. Em 2005, foi convidada para ilustrar o primeiro livro de contos tradicionais africanos. A este se seguiram mais quatro, acompanhados pela tradução e publicação de um deles em espanhol. Em 2010, realizou seu primeiro filme, o documentário *O Salão Azul*, sobre uma cabeleireira em Maputo.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Fonte: <<http://lucianajustinianihees.blogspot.com/>>. Acesso em: 5 jan 2012.

Talvez em decorrência das dificuldades vividas durante a formação universitária e da necessidade de se adaptar a realidades díspares, Luciana revelou um dom que atualmente constitui o diferencial em suas ilustrações: fazer muito com pouco. Ou seja, sua criatividade a levou a desenvolver estratégias para lidar com a escassez de equipamentos e de recursos plásticos. Conforme analisaremos a seguir, suas expressivas imagens surgem da multiplicação de elementos simples, geralmente criados a partir de desenhos a lápis. A formação em design a auxilia na criação de projetos gráficos que valorizam os espaços do livro, estabelecendo uma distribuição de pesos dinâmica entre formas, cores e massas de texto.

Nossa primeira obra analisada, *Sikulume e outros contos africanos*, é uma adaptação de Júlio Emílio Braz publicada pela editora Pallas em 2008. O livro é uma coletânea de sete narrativas tradicionais que nos dão a conhecer um pouco dos mitos e costumes de povos da África.



Figura 49: Ilustração de abertura do conto *Por que o sol e a lua foram morar no céu* (p. 8-9, formato do livro aberto: 42 x 28 cm).

A figura 49 (p. 8 - 9) mostra a abertura do primeiro conto *Por que o sol e a lua foram morar no céu*, cuja história, originária da Nigéria, narra o convite do sol e da lua para a imensidão formada por água, peixes e demais criaturas aquáticas conhecer a sua

casa. Apesar de a morada oferecida pelo casal ter sido grande - do tamanho da Terra, segundo a forma circular da ilustração nos leva a crer -, o volume de água e a quantidade de seres foi tão absurdamente maior que os dois acabaram se refugiando no céu, onde estão até hoje.

À exceção da capa em policromia, o livro foi impresso em duas cores: preto e cor especial laranja fosforescente. As composições exibem um belo aproveitamento do branco do papel couché matte, mediante a reserva de margens largas e a distribuição de pequenos detalhes e texturas em branco nas ilustrações das páginas com fundo laranja. Com esse recurso, as figuras desenhadas a pincel com nanquim preto são realçadas e há uma maior integração entre os espaços da página dupla.



Figura 50: (Acima) Recorte de tecido afro-brasileiro com estampa desenvolvida pelo designer *Damásio Marques* (Fonte: <<http://casarima.wordpress.com/tag/estampas-africanas/>>. Acesso em: 6 jan 2012). (Abaixo) Detalhe de xilogravura de *José Costa Leite* impressa sobre fundo colorido (Fonte: <<http://caleidoscopiodamateh.blogspot.com/2011/08/paraiba-terra-de-artistas.html>>. Acesso em 6 jan 2012). *Tamanhos originais não fornecidos nas fontes.*

O estilo adotado pela ilustradora lembra o das xilogravuras dos cordéis nordestinos, uma fonte de influência citada em entrevista concedida à autora. Observamos na figura 50, abaixo, semelhanças na maneira de estabelecer divisões entre os planos da imagem valendo-se do jogo de cores figura-fundo, bem como diferenciações entre zonas de cor chapada e textura. O aproveitamento do branco do papel, por intermédio da marcação de áreas onde as tintas tipográficas não são impressas, representou um acréscimo de luz às ilustrações de Luciana. As formas criadas pela ilustradora, contudo, são mais sintéticas e há uma economia de detalhes, enquanto a diferenciação de planos foi reduzida ao essencial.

Vale comentar, ainda, a semelhança formal com a estampa de motivo africano (fig. 50, acima) posteriormente criada em 2009 pelo designer Damásio Marques para uma casa de tecidos brasileira. Inspirada na fauna e na flora, o forte contraste entre o fundo laranja e as silhuetas em preto parece evocar a típica cena de um por do sol no continente que faz tremeluzir a paisagem sob o seu calor.

Também na ilustração em foco, e tirando partido do mesmo contraste de cores, observamos pequenas silhuetas de seres aquáticos contornando a forma circular na qual estão inscritos o sol, a lua, lavadeiras com seus filhos, animais terrestres e uma árvore baobá, considerada símbolo do espírito africano¹⁹¹. São formas facilmente reconhecíveis que, apesar dos poucos detalhes, nos conectam com a idéia presente no texto de um espaço restrito delimitado pela imensidão das águas que se espalha para além das margens do livro.

A figura 51 (p. 38-39) apresenta a página dupla de abertura do conto *A mãe canibal e seus filhos*, onde lemos sobre um inusitado encontro e os fatos a ele subsequentes. O texto nos fala sobre um casal de crianças que vivia com o avô, pois a mãe era canibal e o pai julgava mais prudente que ambos fossem criados longe dela. Certo dia, as crianças decidem enfrentar os riscos decorrentes de visitar os pais e desencadeiam uma série de acontecimentos culminando na morte da mãe, para alívio de todos os habitantes da região.

A ilustração refere-se ao momento em que a mãe adentra a casa, vinda de uma caçada na floresta, e fareja os filhos escondidos pelo marido debaixo de um monte de peles. Nesse instante, eles descobrem que a mãe não os pode poupar e planeja devorá-los, pois tem a existência atormentada por uma fome interminável (p. 42) e precisa muito de carne de gente (p. 40).

¹⁹¹ O baobá personifica o espírito africano. É considerada a árvore da vida, com uma importância única para tribos inteiras. Diante delas, nativos se reuniam porque acreditavam que o espírito do baobá os ajudaria a tomar decisões importantes. Ela também é considerada uma fonte de fertilidade e a solução medicinal para muitos males. Fonte: < <http://www.jblog.com.br/africadosul.php?blogid=123&archive=2010-03&catid=312>>. Acesso em: 6 jan 2012.



Figura 51: Ilustração de abertura do conto *A mãe canibal e seus filhos* (p. 38 – 39, formato do livro aberto: 42 x 28 cm).

O trecho da história a que a ilustração alude, portanto, está localizado em páginas posteriores, indicando uma diagramação dissociativa do ponto de vista das articulações temporais entre imagens e textos. Conforme lemos em Linden¹⁹², tais escolhas não deixam de ter implicações para a leitura.

Entre a precocidade e o atraso, a imagem deve encontrar um equilíbrio sob pena de decepcionar o leitor. Um dos trunfos da ilustração talvez seja a sua capacidade de fazer “durar” o tempo da imagem. [...] Ora, a sequência do texto também repercute na imagem.

De acordo com a citada autora, alguns ilustradores conseguem criar imagens que duram o tempo do texto e se revelam em função da progressão do mesmo. São “representações suficientemente expressivas que condensam vários aspectos, para conter mensagens sobrepostas que o texto revela pouco a pouco, com um palimpsesto”¹⁹³.

¹⁹² Linden, *op. cit.*, p. 113.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 113.

Acreditamos que este seja o caso das ilustrações criadas por Luciana para a presente obra, cuja força expressiva, apesar do estilo sintético e gráfico, as prolongam pelas páginas subsequentes de leitura, fazendo com que voltemos várias vezes para conferir seus detalhes e extrair mais informações.

Em uma demonstração da fascinação provocada pela idéia de uma mulher canibal, outra versão da mesma lenda foi escrita por Rogério Andrade Barbosa e publicada pela editora DCL com o nome *de Duula: A mulher canibal*. À exemplo da personagem do livro em foco, Duula nasceu normal e somente depois é que a terrível mudança ocorreu, transformando-a em um ser animalesco e selvagem. Extraídos da tradição oral africana, ambos os contos guardam curiosas semelhanças com a fábula européia *João e Maria*, na qual a canibal é vivida por uma senhora idosa, supostamente uma bondosa avó.

Vale à pena sublinhar o conflito expresso no conto referente aos atributos da figura feminina e materna. Segundo o texto da página 41, depois de esclarecer aos filhos que “lamentavelmente” seriam devorados, a mãe prepara o jantar cozinhando para marido e crianças a ave que havia trazido de sua caçada na floresta e, para si, o que restara do homem amarrado pelos pés (fig. 51). Em outra passagem (p. 42), a mãe desiste temporariamente de perseguir os filhos após ouvir uma canção que lhes cantava quando pequenos. Voltando para casa, igualmente abstém-se de comer o marido em vista de sua convincente argumentação: “- Pare, mulher! – gritou ele. – Se me matar, quem será seu marido e cuidará de você?” (p. 42).

Ou seja, a mulher aqui representaria fertilidade, dedicação aos membros da família, provimento de suas necessidades, submissão à figura do homem, mas também ferocidade e crueldade, dado o contexto da antropofagia expressa no conto.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Canibalismo designa o ato de um animal devorar outro da mesma espécie ou família. No caso do canibalismo entre seres humanos, a prática é denominada antropofagia. No *exocanibalismo ou exofagia*, o canibalismo é praticado em indivíduos de tribos diferentes. O canibalismo que consiste no ato de consumir parte dos corpos de seus parentes e amigos mortos é chamado de *endocanibalismo*.

Quando inserida em rituais religiosos, foi uma prática culturalmente aceita em tribos das Américas (astecas e algumas outras tribos indígenas) e de algumas ilhas do Pacífico Sul, o que não configura a situação descrita no conto, realizada por um indivíduo isolado para horror dos demais.

Apesar das controvérsias existentes acerca do caráter real ou fantasioso da antropofagia praticada por tribos africanas, estudos recentes apontam para a veracidade de parte dos relatos. Fonte:

<http://www.afroasia.ufba.br/pdf/Afroasia37_009_041_Correa.pdf>. Acesso em: 6 jan 2012.



Figura 52: Esculturas representando a figura feminina. (À esq) Estátua da maternidade, República Democrática do Congo, madeira, séc. XIX, altura 30 cm.

(Fonte: ARTE da África, 2004, p.160).

(Ao centro) Estátua feminina, Burdina Fasso, madeira, início séc. XX, altura 27 cm

(Fonte: *ibid.*, p.147).

(À dir.) Maternidade, Agnaldo Manoel dos Santos, madeira, segunda metade séc. XX, tamanho não fornecido na fonte. (Fonte: <<http://www.flickr.com/photos/artexplorer/2716090439/>>. Acesso em: 12 jan 2012).

Tais conflitos encontram paralelo em cultos, mitos e crenças de diferentes sociedades ao longo dos tempos, sendo manifestações decorrentes do fascínio atávico exercido pelos processos femininos ligados à fertilidade, aos ciclos biológicos e, por conseguinte, à origem e finitude da vida. Como é sabido, e foge ao nosso propósito analisar aqui em profundidade, historicamente a mulher tem sido alvo de olhares contraditórios: por um lado exaltação, admiração e desejo, por outro desconfiança, medo e repressão.¹⁹⁵

Voltando à ilustração da mãe canibal, reunimos na figura 52 um conjunto de três esculturas, duas africanas e uma afro-brasileira, representando a figura feminina e a maternidade. Executadas em sociedades e épocas diferentes, exibem algumas semelhanças formais com as mulheres ilustradas no livro. Observamos a presença comum de seios pontiagudos, ventre demarcado, membros demarcados, pés e mãos com dedos definidos, lábios grossos, olhos amendoados e cabelos curtos ou presos junto à cabeça. As esculturas africanas estavam relacionadas a rituais de consulta a oráculos e

¹⁹⁵ Para citar apenas dois exemplos: o mito da *Vagina Dentata* com suas variações em diferentes culturas, e o *Malleus Maleficarum* que fundamentou os procedimentos de caça às bruxas do período inquisitório.

cultos à fertilidade em seus contextos de origem, em uma demonstração de sabedoria e poder atribuídos ao sexo feminino.

A respeito da obra de Agnaldo Manoel dos Santos, pertencente ao acervo do Museu Afro Brasil, encontramos o seguinte esclarecimento que destaca a presença cruzada dos simbolismos de fecundidade e morte em crenças africanas, com o de virtuosidade em madonas católicas:¹⁹⁶

Sua obra é preponderantemente antropomórfica, esculpida em madeira de ipê, jaqueira, pau d'arco e cedro, com temáticas relativas à maternidade, ao catolicismo e à religiosidade afro-brasileira. [...] Clarival do Prado Valladares destacou suas múltiplas influências, afirmando que suas figuras “se aproximavam, de uma parte, dos arquétipos da cultura tribal africana, na medida em que estes encerram em si um simbolismo da fecundidade, do rito da morte e do rito agrário, e, de outra parte, dos protótipos da iconografia católica medieval, tais como se manifestam no Brasil através das obras dos santos do século XVII”. Lélia Coelho Frota também destaca a presença de “sobrenaturais afro e também de imaginário transculturado com o do catolicismo”.

A figura 53 exhibe a página dupla (p. 46 - 47) de abertura do conto *A história de Mbulukazi*, onde lemos sobre o nascimento de um casal de crianças e de como a menina se transformou em uma bela jovem que veio a desposar o poderoso chefe Peito Largo.

A mãe, Numbakatali, não podia ter filhos e vivia deprimida, chorando o dia inteiro. Certo dia, enquanto trabalhava na roça, recebeu a visita de duas pombas que lhe orientaram a agir da seguinte maneira (p. 46):

*Então a segunda pomba, que até aquele momento apenas ouvira, pediu:
- Pois volte para casa e traga o mais depressa que puder dois jarros de barro.*

Mesmo sem entender muito bem o que pretendiam, Numbakatali fez o que ela mandara. Em seguida, as pombas arranharam seus joelhos até sair sangue o colocaram-no dentro dos jarros.

*- Agora pegue os jarros e leve-os para casa – pediu uma das pombas. –
Coloque-os cuidadosamente num canto bem escondido onde ninguém além de você possa neles tocar.*

Numbakatali continuou confusa mas novamente lhes obedeceu. Nos dias que se seguiram, as pombas continuaram voltando e ela as alimentava e ouvia sempre a mesma recomendação:

- Verifique sempre o conteúdo dos jarros.

- O que devo ver? – queria saber Numbakatali.

- No dia em que o vir, saberá – respondiam as pombas, misteriosas.

¹⁹⁶ O MUSEU Afro Brasil, 2010, p.236.

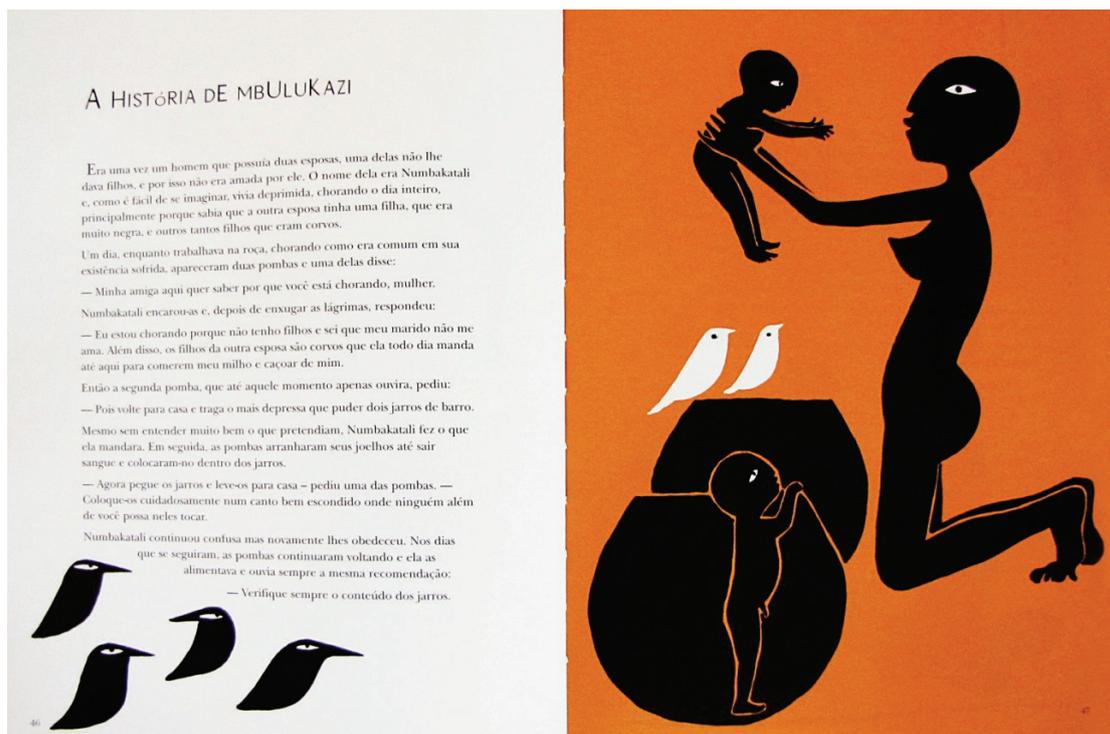


Figura 53: Momento em que Numbakatali retira uma menina de dentro do jarro no conto *A história de Mbulukazi* (p. 46 – 47, formato do livro aberto: 42 x 28 cm).

A ilustração mostra o momento em que a mãe, surpresa, descobre duas crianças dentro dos jarros, um menino e uma menina: Mbulukazi, a personagem central do conto.

Trata-se, pois, de uma gênese miraculosa viabilizada pela intervenção das misteriosas pombas. Lemos em Pierre Verger¹⁹⁷ que

Ossain é a divindade das plantas medicinais e litúrgicas. [...] Uma história de Ifá nos ensina como “o pássaro é a representação do poder de Ossain. É seu mensageiro que vai a toda parte, volta e se empoleira sobre a cabeça de Ossain para lhe fazer o seu relato”. Esse simbolismo do pássaro é bem conhecido das feiticeiras, aquelas frequentemente chamadas Eléye, “proprietárias do pássaro-poder”.

Compreendemos, assim, que a lenda remete ao orixá Ossain, também chamado de Osanyin ou Ossãe, a energia mágico-curativa das folhas e por isso divinizada na forma do senhor das folhas e dos remédios. Seu formidável poder é, no conto, intermediado pelos pássaros mensageiros em troca dos sacrifícios ofertados por Numbakatali: sangue e alimentos.

¹⁹⁷ Pierre Verger, *op. cit.*, p. 122.

Ossain também é um feiticeiro representado por um pássaro chamado Eleyé, que reside na sua cabaça. As proprietárias do pássaro do poder são as feiticeiras. Raul Lody, no *Dicionário de Arte Sacra & Técnicas Afro-Brasileiras*¹⁹⁸, nos proporciona a seguinte explicação para o termo *eléye*: “é o pássaro da cabaça-útero das iásmins entendendo-se como símbolo do poder gerador feminino e materno”. Deste modo, alcançamos um novo entendimento sobre Numbakatali e o ritual por ela executado de modo a contornar sua esterilidade. Seria ela também uma feiticeira, em virtude do seu conhecimento das plantas nativas (ela cultiva uma roça), que teria recebido as orientações para o ritual em espécie de transe, visto o texto nos sugerir o seu desconhecimento acerca dos procedimentos seguidos à risca?



Figura 54: Esculturas em configuração próxima à de Ossain (à esquerda insígnia de Logum Edé, ao centro insígnia de Oxóssi e, à direita, insígnia de Ossain) de autoria de Wueyton Ferreiro, ferro forjado, tamanhos não fornecidos na fonte (Fonte: CORDURU, Roberto, 2004).

O símbolo de Ossain é uma haste de ferro, tendo, na extremidade superior, um pássaro em ferro forjado; esta mesma haste é cercada por seis outras dirigidas em leque para o alto. Comparando as pombas da ilustração de Luciana Justiniani Hees na figura 53 com os pássaros da figura 6, do escultor brasileiro Wueyton Ferreiro, percebemos

¹⁹⁸ *Dicionário de Arte Sacra & Técnicas Afro-Brasileiras*, 2006, p.169.

semelhanças na maneira linear e gráfica de construir a forma. Também os corvos estão desenhados de maneira bastante sintética, sugerindo inclusive um único gesto criador do pincel com tinta nanquim.

Em relação ao estilo das ilustrações, limitadas ao essencial para comunicar a idéia contida no texto e dispensando inclusive o detalhamento do cenário, Nikolajeva e Scott¹⁹⁹ apresentam a seguinte argumentação:

Uma descrição completa do espaço visual é tida como supérflua, já que as atenções do leitor devem ser totalmente ocupadas pelo personagem e por apenas alguns detalhes: uma peça de mobília, um brinquedo ou uma ferramenta. [...] Nenhum pano de fundo ou outros objetos sugerem a condição social dos personagens, época histórica etc. As narrativas são deliberadamente suspensas do tempo e do espaço. Uma das vantagens disso é que não ficam ultrapassadas, como geralmente acontece com os livros de cenários bem realistas.

Vemos, deste modo, como as escolhas efetuadas pela ilustradora levam o leitor a dirigir sua atenção para o personagem e para a ação em curso. Entretanto, o alto contraste de cores, bem como a expressividade da imagem geram no leitor uma forte impressão que o acompanha pelas demais páginas do texto.

Um último aspecto a ser comentado diz respeito à localização das páginas com fundo de cor laranja no livro. Embora coincidentemente nas três ilustrações aqui apresentadas a página colorida corresponda à ímpar, na verdade elas se alternam ao longo do projeto gráfico e contribuem para que o efeito impactante, gerado pelo alto contraste de cores, não seja previsível. Há passagens em que a página par, à esquerda, é a de fundo laranja (p. 16, 22, 26, 30, 36, 44, 52, 56, 58, 62 e 64), bem como páginas duplas em que ambas estão assim impressas (p. 2-3, 4-5, 6-7 e 10-11).

A segunda obra a ser comentada, *Erinlé, o caçador e outros contos africanos*, apresenta oito narrativas de origem iorubá. Foi escrita por Adilson Martins e publicada pela editora Pallas em 2008.

A figura 55 exhibe a ilustração para o conto *A princesa que não falava* (p. 16 - 17), onde lemos sobre a estratégia bem sucedida de uma tartaruga para curar a mudez da filha do rei. Como recompensa, Ajapá, nome do esperto animal, é agraciado com nada menos que metade do reino do monarca.

¹⁹⁹ Nikolajeva e Scott, *op. cit.*, p. 88.

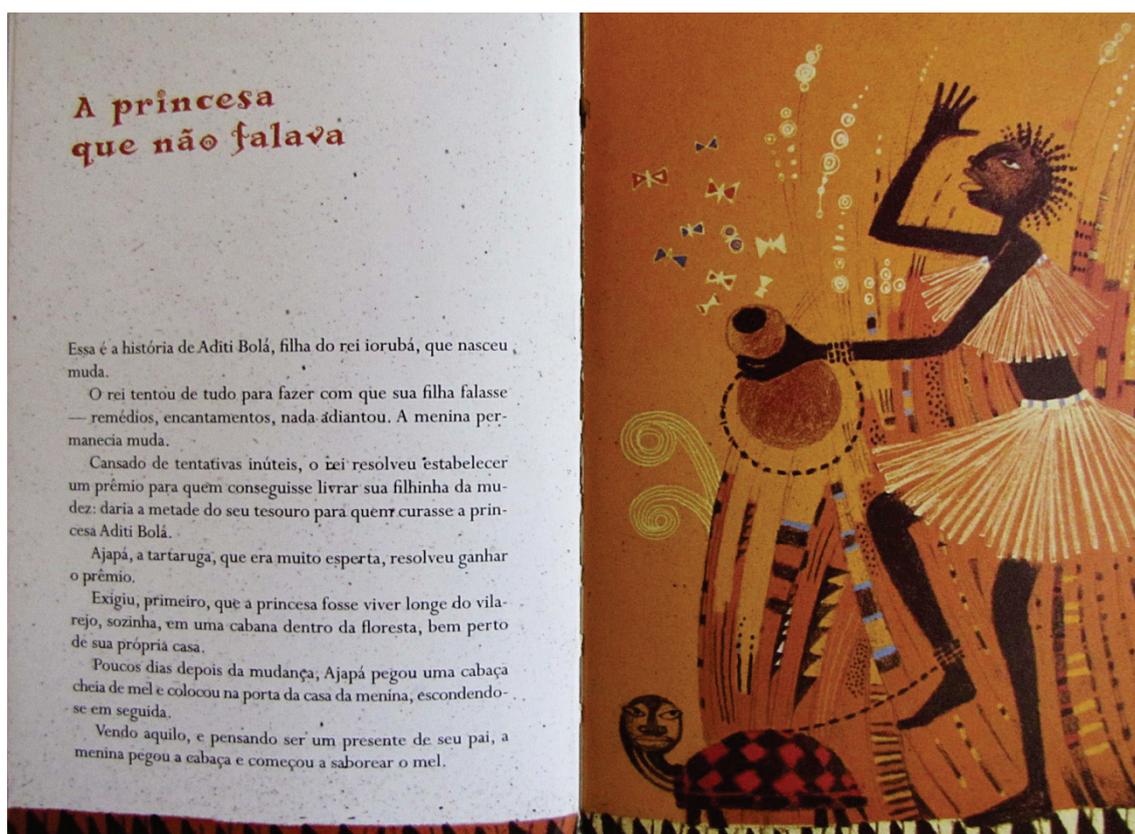


Figura 55: A tartaruga arma um plano e leva Aditi Bolá presa de volta ao seu povoado (p. 16-17, formato do livro aberto: 31 x 22,5 cm).

A ocupação tradicional do povo iorubá é a caça e a agropecuária, fato que torna constante o contato com animais e favorece o conhecimento dos comportamentos de cada espécie. Porém para os iorubas, assim como para os demais africanos, o valor desses animais transcende a alimentação e os ganhos com sua venda. As atribuições físicas, seus sons e hábitos característicos são também observados como formas metafóricas alusivas a determinados comportamentos humanos.

Ora, a ação no conto em foco é conduzida por um animal e o *Pequeno Dicionário Português Yorubá*²⁰⁰ nos oferece a seguinte tradução para o vocábulo tartaruga: ajapá ou ijapá, ou seja, o mesmo nome conferido ao personagem. Buscando compreender um pouco melhor essa linha de associações, encontramos no *Dicionário de Lendas dos Orixás*²⁰¹ a indicação de que ajapá é considerado o animal sagrado de Xangô.

²⁰⁰ Fonte: < <http://pt.scribd.com/doc/7128466/Livro-Dicionario-de-Portugues-e-Ioruba>>. Acesso em: 10 jan 2012.

²⁰¹ Fonte: < <http://www.lendas.orixas.nom.br/dicionario.php>>. Acesso em: 10 jan 2012.

De acordo com Pierre Verger²⁰² o arquétipo desse orixá é

aquele das pessoas voluntariosas e enérgicas, ativas e conscientes de sua importância real ou suposta. Das pessoas que podem ser grandes senhores [...] se conduzem com tato e encanto no decurso das reuniões sociais [...] Aquele das pessoas que possuem um elevado sentido da sua própria dignidade e das suas obrigações, o que as leva a se comportarem com um misto de severidade e benevolência, segundo o humor do momento, mas sabendo guardar, geralmente, um profundo e constante sentimento de justiça.

Tais atributos, segundo nos parece, condizem mais com uma princesa, filha de um grande rei iorubá, do que a clausura de uma mudez congênita em uma sociedade marcada pela oralidade.²⁰³ Não é de estranhar, visto desse modo, que o soberano tenha entregue metade do seu reino para a tartaruga Ajapá que, agora sabemos, foi um intermediário mágico para os benefícios do poderoso Xangô.

Observamos na figura 56 esculturas em madeira representando o machado de dupla face de Xangô, que os iniciados no culto trazem nas mãos quando em transe. Podemos notar como a forma característica do machado é retomada pelas borboletas que voam para fora do instrumento tocado pela princesa Aditi Bolá na (fig. 55). Além da síntese gráfica do machado, a ilustradora igualmente fez menção a duas outras características do orixá: as cores marrom e vermelho na carapaça da tartaruga e o chocalho xerê.

O momento a que a ilustração alude é quando a tartaruga amarra Aditi Bolá com uma corda e ata uma cabaça às suas mãos. Amarrada e puxada pelo animal que a acusa de haver roubado a cabaça, ela somente pode defender-se cantando e tocando o instrumento. Agindo dessa forma, ela acaba por invocar Xangô, também considerado o orixá da justiça.

²⁰² Pierre Verger, *op. cit.*, p. 140.

²⁰³ Os povos africanos se apóiam integralmente no poder da oralidade, a qual, no caso das tradições iorubás, se mantém ao longo dos séculos no interior dos Poemas Sagrados de Ifá, de onde este povo extrai a base fundamental para preservar seu legado, mesmo distante do lar, nas Américas, especialmente no Brasil e em Cuba.

A palavra oral tem um peso sagrado, pois traz em si o mistério do culto àquilo que se encontra em uma dimensão invisível ao olhar humano. Mais que isso, ela é o tecido estrutural que molda cada esfera da vivência dos povos africanos, particularmente a dos iorubás. É ela que permite a uma geração transmitir sua herança ancestral à que lhe sucede, preservando assim sua cultura original.

O caráter consagrado da palavra lhe confere o dom de criar cenários, pois ela abriga um universo mítico. Seus mestres têm a responsabilidade de estabelecer vínculos de conexão entre as entidades divinas, os ancestrais e os futuros iorubás, disponibilizando o legado cultural desta civilização.

Fonte: < <http://www.infoescola.com/africa/cultura-ioruba/>>. Acesso em: 10 jan 2012.

A esse respeito, Pierre Verger nos oferece a seguinte descrição²⁰⁴: “os adeptos de Xangô seguram nas mãos um instrumento musical utilizado apenas por eles, o xeré, feito de uma cabaça alongada e contendo no seu interior pequenos grãos. Convenientemente sacudido durante a recitação dos louvores de Xangô, [...] imita o ruído da chuva”.



Figura 56: Oxê Xangô – Machado de Xangô, rei divinizado, entidade ígnea que comanda os raios e os trovões. Esculturas em madeira, as três à esquerda provenientes da Bahia e a última, à direita, da Nigéria, século XIX, tamanhos diversos não fornecidos na fonte. (Fonte: ARAÚJO, Emanuel. Arte e Religiosidade Afro-Brasileira. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994, p. 81).

Deste modo, percebemos como a ilustração foi criada levando em consideração a simbologia de Xangô, muito embora o texto em momento algum a ele se refira. A ponta do novelo é a tartaruga, cujo nome sugere a pista para um entendimento mais profundo tanto da narrativa, quanto da ilustração.

A ilustração da figura 57 está na abertura do conto *Oxum e o ouro* (p. 26 – 27), o qual relata a história de outra princesa. Oxum, além de bonita, era ambiciosa e adorava jóias. Em função da predileção por adereços confeccionados em ouro puro, decidiu

²⁰⁴ Pierre Verger, *op. cit.*, p. 135.

possuir todas as reservas do precioso metal no mundo e, convenientemente, o solicitou ao seu pai, o rei Obatalá. O pedido, em um primeiro momento, foi negado. Contudo, após um plano arquitetado pela princesa, o rei anuiu e concedeu à filha a incalculável riqueza.

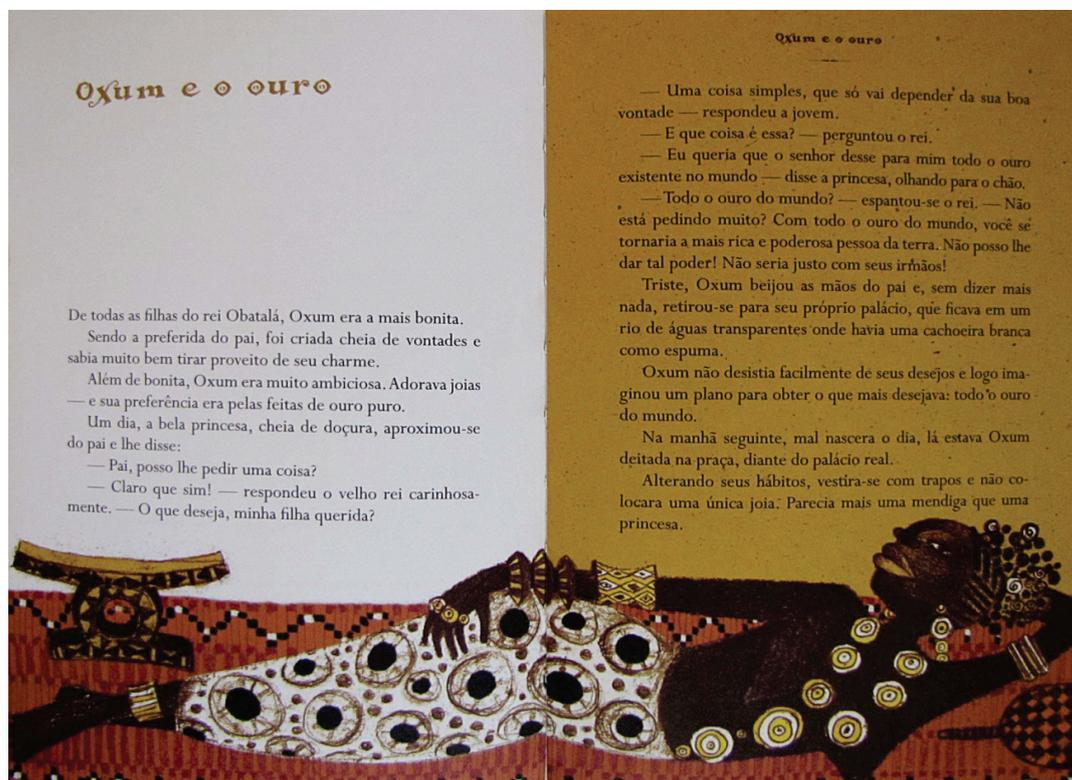


Figura 57: A vaidosa princesa Oxum exhibe suas jóias feitas de ouro puro (p.26-27, formato do livro aberto: 31 x 22,5 cm).

Na ilustração da figura 57 vemos Oxum deitada, já senhora do seu tesouro, trajando uma capulana²⁰⁵ e enfeitada com braceletes, pulseiras, colares e todos os tipos de jóias feitas com o mais puro ouro. De maneira semelhante ao conto anterior, o nome do personagem remete à entidade sobre a qual a narrativa nos ensina, neste caso o orixá Oxum.

²⁰⁵ A capulana surge pela primeira vez na África Oriental em meados do século XIX, quando as mulheres começaram a comprar lençõs em tecido de algodão estampado e colorido, trazido pelos mercadores portugueses.

O nome designa um pano de algodão, fibra sintética ou seda que serve para cobrir o corpo. Normalmente de cores vivas, com motivos africanos, formas antropomórficas, zoomórficas ou abstratas e padrões geométricos variáveis.

Mas esta não serve apenas como indumentária, é também um símbolo de respeito, sendo por isso usada em todas as ocasiões e por mulheres de todas as idades e extratos sociais: nos rituais de iniciação, para carregar os recém nascidos – uma capulana especial chamada *ntehé*, para cobrir o defunto, para decorar a casa, para carregar doentes, para cobrir o corpo.

A capulana ajuda, ainda, a mulher africana a trazer para o presente acontecimentos do passado, através das suas cores e a transmitir esses mesmos acontecimentos às novas gerações.

Fontes: <http://www.maning.co.mz/index.php?option=com_content&task=view&id=12&Itemid=27>. Acesso em: 11 jan 2012.

<<http://viajar.sapo.mz/cultura/artigo/336>>. Acesso em: 11 jan 2012.

Para os antigos povos da África Ocidental, a jóia era bem mais que um enfeite. Como símbolo, era usada em rituais religiosos ou para identificar a posição e a função social de uma pessoa, conforme o texto nos explica (p. 29). Como mercadoria, fomentou o comércio de longa distância com os árabes, mesmo antes da chegada dos europeus.

Desde o final do século XV, com a chegada dos navios mercantes europeus na África, o comércio do ouro deslocou-se dos reinos do centro da África ocidental para a costa do continente. Na época, a atual República de Gana foi batizada de Costa do Ouro. Um dos reinos dessa região, que se aproveitou do comércio com os europeus, foi o Reino Asante, que surgiu na primeira metade do século XVIII.

O uso excessivo de jóias em ouro caracterizava os reis, mas também a corte usava jóias de ouro em quantidade. [...] A técnica de fundição por cera perdida era altamente desenvolvida, e alguns trabalhos fundidos têm a delicadeza de filigranas.²⁰⁶

Mas não apenas na África as jóias confeccionadas nesse precioso metal ganharam conotações mais amplas que o seu valor venal. No Brasil, elas assumiram significados de distinção social vinculados à elite brasileira e outros relacionados à herança africana e afro-brasileira. Nos séculos XVIII e XIX, por exemplo, uma pessoa negra vestida com roupas caras e adornada com jóias de ouro tanto podia indicar a opulência e vaidade de seu senhor, quanto uma estratégia de diferenciação e afirmação de sua condição liberta.

Ademais, os cultos religiosos afro-brasileiros não apenas prolongaram os vínculos com a joalheria, com também lhe atribuíram novas formas e significados. Renata Bittencourt, em estudo sobre a imagem da mulher negra na arte do século XIX esclarece²⁰⁷:

O Orixá relacionado ao trabalho com metal é Ogum. Este deus-ferreiro, artesão divino detentor do poder sobre todos os metais, é o orixá senhor da forja e do fogo. O dourado das contas, por sua vez, está relacionado a Oxum, deidade das águas doces e da riqueza.

Na joalheria dos candomblés, as contas metálicas como as dos colares dos retratos são indício de status dentro das famílias de santo. Estes fios-de-contas são herdados pelos descendentes na hierarquia dos terreiros tradicionais.

De fato, Raul Lody em seu *Dicionário de Arte Sacra e Técnicas Afro-Brasileiras* na entrada específica para *Roupas e objetos do corpo* distingue mais de trinta peças de

²⁰⁶ ARTE da África: obras-primas do Museu Etnológico de Berlim, Centro Cultural Banco do Brasil, 2004, p.244.

²⁰⁷ Renata Bittencourt, 2006, p.12. Fonte: <<http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/%2882%29.pdf>>. Acesso em: 10 jan 2012.

joalheria executáveis em ouro, dentre brincos, correntes, colares, pulseiras, contas, anéis e pendentes os mais variados.

A figura 58 exibe à esquerda uma fotografia do século XIX, na qual vemos duas baianas portando uma grande quantidade de jóias. À direita, vemos em detalhe um dos colares com contas do tipo bola confeitada, cujo motivo de círculos concêntricos nos lembra o colar da ilustração na figura 57.



Figura 58: (À esquerda) Baianas com jóias, fotografia de Lindemann, século XIX, col. Berbert de Castro, Salvador (Fonte: ARAÚJO, Emanuel (org.). op. cit., p. 113). (À direita) Colar de ouro com bolas confeitadas (Fonte: O museu Afro Brasil. Op. cit., p.77). Tamanhos originais não fornecidos nas fontes.

As bolas confeitadas fazem parte dos colares tradicionais das roupas de crioula e de baiana de beca na Bahia, segundo o *Dicionário de Arte Sacra e Técnicas Afro-Brasileiras*. Para Raul Lody²⁰⁸, que se dedicou ao estudo da joalheria afro-brasileira,

as contas esféricas eram confeccionadas na Bahia ou na região do Douro em Portugal. [...] o trabalho que vemos na superfície das contas esféricas apresenta semelhanças com elementos da cultura portuguesa, como o trabalho luso-muçulmano da filigrana, ou até mesmo com a decoração da doçaria tradicional daquele país.

²⁰⁸ Raul Lody, apud. BITTENCOURT, Renata, op. cit., p. 12.

Observamos, deste modo, como a representação de Oxum na ilustração criada por Luciana, dentre outras leituras, permite o cotejo com a joalheria afro-brasileira e seus significados dentro e fora dos terreiros de candomblé.

Outros aspectos que gostaríamos de salientar diz respeito à técnica empregada pela ilustradora. Todas as coloridas imagens do livro foram criadas à lápis grafite sobre cartão de papel reciclado e a seguir colorizadas digitalmente para o tom sépia. Valendo-se do mesmo recurso empregado na obra *Sikulume*, a imagem foi dividida em camadas: foram demarcadas áreas de cor, desta vez para impressão em policromia, e áreas de reserva para a manutenção do branco do papel.

A textura, formada por sutis detritos (pontos, pequenos riscos e manchas) provenientes do cartão reciclado, favorece a integração das ilustrações desenhadas à mão com os demais espaços do livro.

Do mesmo modo, tanto a fonte escolhida para os títulos do miolo, quanto o título manuscrito na capa, combinam com os desenhos, pois reforçam a idéia de algo artesanal. Na opinião de Linden²⁰⁹, as fontes são cada vez mais concebidas em função de uma composição plástica coerente.

Também se identifica claramente no livro ilustrado contemporâneo uma tendência à plasticidade das mensagens linguísticas. O texto pode assim se integrar à imagem a ponto de ser produzido com as mesmas ferramentas e as mesmas técnicas. São muito comuns os textos escritos com pincel, ou com o mesmo lápis do contorno das imagens.

[...] Nem por isso se pode apressadamente concluir que o texto manuscrito por si só é capaz de operar aproximações formais com as imagens. Os efeitos plásticos são sem dúvida mais delicados de realizar entre tipografia mecânica e desenho.

O terceiro e último livro analisado, *Os ibejis e o carnaval*, foi escrito por Helena Theodoro e publicado pela editora Pallas em 2009. A história nos fala de Neinho e Naná, dois gêmeos brincalhões e curiosos, também conhecidos por *ibejis*, cujo nascimento foi comemorado com muita música nos ouvidos e samba nos pés pela família.

Para a comunidade negra, Ibeji é o Orixá-Criança, em realidade, duas divindades gêmeas infantis, ligadas a todos os orixás e seres humanos. É o Orixá Erê, ou seja, a divindade da brincadeira, da alegria, cuja regência está ligada à infância. Além de nos

²⁰⁹ Linden, *op. cit.*, p.95.

ensinar sobre o carnaval por meio das conversas de Neinho e Naná com a avó, a obra apresenta, ainda, um glossário de termos ligados a esse importante festejo brasileiro.



Figura 59: Bloco afro de carnaval ganha as ruas (p. 14 – 15, formato do livro aberto: 40 x 26 cm).

Vemos na figura 59 (p. 14 - 15) uma cena de carnaval com um bloco afro, a qual chama nossa atenção quer pelas coloridas estampas das roupas, quer pela variação tonal de marrons atribuídos às peles dos seus integrantes, em um claro indicativo da pronunciada mestiçagem do povo brasileiro. Segundo o glossário (p. 21) fornecido pela autora ao final do livro,

Bloco afro é um tipo de bloco carnavalesco que nasceu na Bahia. Esses blocos desfilam com roupas e músicas bem típicas da nossa herança africana. Os blocos afro costumam ter atividades sociais junto a comunidades negras durante o ano inteiro.

Os blocos afro desempenham, deste modo, um papel de divulgação da cultura africana, enquanto possuem um destacado caráter político: a luta contra o preconceito e o racismo em todas as suas formas, além da afirmação da identidade negra. Por

intermédio das danças, músicas e indumentárias, são oferecidas contribuições dessa cultura para a formação da multifacetada identidade brasileira. Os conhecidos blocos Ilê Aiyê, Olodum, Ibeji, Ara Ketu, Muzenza e Malê Debalê são alguns dos muitos blocos existentes.

Outro importante veículo da cultura negra no carnaval brasileiro são os Afoxés, dos quais o mais conhecido é o grupo Filhos da Gandhi. Também chamados de candomblés de rua, esses grupos tem na religiosidade e na musicalidade os atabaques, agogôs e xequerês suas principais características, conforme lemos abaixo:

Estas entidades carnavalescas são manifestações artístico-culturais que têm origem nos espaços sagrados da religiosidade negra, os terreiros de candomblé, com sua música ritualística, seus instrumentos próprios e suas vestimentas e danças. Com roupas coloridas fazendo referências aos orixás, cantigas em iorubá, instrumentos de percussão e danças no ritmo do ijexá, os afoxés são considerados as primeiras entidades negras a desfilar no Carnaval. Assim como ocorre em rituais do candomblé, o ritmo é marcado por uma figura de destaque que incita o grupo puxando uma canção, com os demais respondendo prontamente.²¹⁰

O texto da página 14 nos remete, ainda, às escolas de samba e aos blocos de embalo do Rio de Janeiro, também chamados de blocos de rua devido ao seu espírito aberto a todos os que quiserem aderir “no embalo” da banda que toca músicas de carnaval:

*- Pára, garota! Você é muito bagunceira! Vó, viu o que ela disse? Desde quando cachorro gosta de carnaval? Só se for pra virar cachorro-quente!
-E carnaval não é só escola de samba, tem os blocos afro da Bahia, blocos de embalo aqui do Rio de Janeiro e até os afoxés!*

- Eu sei, irmão! O pai levou a gente no bloco do Cordão da Bola Preta, esqueceu?

Voltando à ilustração na figura 58, gostaríamos de salientar a variedade de penteados exibidos pelos personagens, um recurso visual caro à ilustradora e presente em outros trabalhos (figuras 7 e 9, p. ex.). Segundo Luciana, uma das suas fascinações ao chegar a Moçambique foi perceber a existência de cultura associada aos cabelos, fato que a levou a participar de um documentário sobre o assunto:²¹¹

²¹⁰ Fonte: < <http://www.carnavalouronegro.ba.gov.br/afro.php>>. Acesso em: 13 jan 2012.

²¹¹ Fonte: < <http://nomadlab-luciana.blogspot.com/>>. Acesso em: 13 jan 2012.

Mirabas, mechas ou dreads; louros ou vermelhos; lisos ou caracóis; naturais ou sintéticos: penteados que duram dias, semanas, meses. Cabelos que são esculpidos para o dia a dia, para os casamentos, para as formaturas. Estilos cuidadosamente escolhidos para cada ocasião.

Perceber os critérios de escolha de um penteado, os estilos e os códigos sociais que estão envolvidos nessa cultura dos cabelos; conhecer um pouco desse mundo, diferente para mim, e que faz multiplicarem-se os cabeleireiros nos quatro cantos da cidade de Maputo é a ideia deste documentário.



Figura 60: Alguns dos muitos tipos de penteado afro existentes. (Fontes de cima para baixo e da esquerda para a direita: 1. Fotografia de Liliana Angulo, Colombia. Disponível em: <<http://en.vkgaleria.com/expo/project-quieto-pelo-stand-still-hair/>>; 2.<http://mundodoscabelos.zip.net/arch2008-11-01_2008-11-30.html>; 3.<<http://todaperfeita.com.br/trancas-afro-%E2%80%93-como-fazer/>>; 4.<<http://africanidadenaeducacaoinfantil.blogspot.com/2011/05/alguns-penteados-afros.html>>; 5.<<http://novaemoderna.blogspot.com/2011/04/o-cabelo-black-power-ou-afro-e-um.html>>; 6.<<http://racabrasil.uol.com.br/cultura-gente/111/artigo51974-1.asp>>. Todos acessos em: 12 jan 2012).

Mas não apenas na África esse costume pode ser observado. Cada vez mais nas Américas os penteados são vistos como ações afirmativas de identidade cultural entre os afro descendentes, além de memórias de independência que reúnem sabedoria, tradição, respeito e conforto.

Observamos na figura 60 alguns tipos de penteado, dos quais todos são afro-brasileiros, à exceção do primeiro à esquerda, executado por uma cabeleireira da Colômbia.

O texto da exposição de fotografias de Liliana Angulo²¹², intitulada *Quieto Pelo*, realizada entre 17 de novembro e 18 de dezembro de 2011 no Centro Cultural da Caixa Econômica, em Brasília, nos proporciona o seguinte esclarecimento a respeito das origens históricas desses penteados:

Diz-se que, durante os tempos da escravatura, os penteados foram utilizados como mapas de fugas para os escravos. Os diferentes estilos e desenhos na cabeça eram utilizados como códigos: as tranças ditas “tropas” eram utilizadas para indicar fuga por terra, ou perigos, e a “espinha de peixe” para indicar fuga por água. Enquanto se trançavam os “sucedidos” (nome que se dava à trança básica que se fazia enquanto eram contados os fatos importantes na mina ou na plantação), as pessoas da comunidade tomavam conhecimento dos movimentos a serem seguidos.

Os penteados, além do mais, serviram, nos tempos coloniais, como esconderijo para o ouro que depois seria utilizado para comprar a liberdade, própria ou da família, e para acumular as sementes que seriam plantadas nos campos dos quilombos depois de fugir. As avós ainda guardam moedas e jóias entre os cabelos trançados.

Em um movimento crescente de resgate e apropriação dos seus valores, muitas mestras, líderes, gestoras e ativistas tem se encarregado de pesquisar, divulgar e defender estas práticas tradicionais. O número crescente de salões de beleza especializados nestes penteados também é um indício da difusão desse patrimônio cultural que sobreviveu à travessia pelo atlântico, ao tráfico de escravos e às idéias eurocêntricas difundidas pela sociedade de consumo contemporânea.

Nossa última imagem analisada (fig. 61) faz referência ao tipo de carnaval mais famoso do Brasil, embora não necessariamente o mais representativo: o carnaval das escolas de samba, sobretudo as do Rio de Janeiro.

²¹² Para mais informações, consultar:

<http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2011/11/22/interna_diversao_arte,279563/mostra-destaca-a-resistencia-dos-afrodescendentes-latino-americanos.shtml>. Acesso em: 13 jan 2012; e <<http://en.vkgaleria.com/expo/project-quieto-pelo-stand-still-hair/>>. Acesso em: 13 jan 2012.



Figura 61: Mestre-sala e porta-bandeira dançam na quadra e apresentam a bandeira da agremiação (p. 18-19, formato do livro aberto: 31 x 22,5 cm).

A quantidade de detalhes remete à diversidade e riqueza dos materiais empregados nas fantasias, adereços e alegorias de mão que compõem as indumentárias dos participantes: tecidos, rendas, penas de faisão, plumas, pedras e cristais Swarovski, canutilhos, bordados, espelhos, miçangas e paetês, dentre outros. A técnica empregada nesta e nas demais ilustrações do livro foi desenho a grafite sobre papel branco, depois colorizado digitalmente. As cores chapadas das figuras humanas receberam o mesmo tratamento digital.

O desfile das escolas de samba, além de ser um espetáculo visual dramatizado pelos integrantes das alas por meio de música, dança, fantasias e carros alegóricos, é também um empreendimento comercial. Lélia Coelho Frota²¹³ nos fala a respeito:

O carnaval brasileiro passou por imensa transformação na década de 1950, quando o crescimento das bases sociais das escolas de samba deu ensejo à maior participação de indivíduos das camadas médias, incluindo cenógrafos e artistas de formação acadêmica. Interesses comerciais se delinearam com rapidez, e a mídia teve importante influência nessa mudança. Em 1962 foram construídas as arquibancadas da Avenida Rio Branco, na cidade do Rio de Janeiro, para vender ingressos ao público, que antes via de graça as escolas desfilando na rua. Por outro lado a indústria fonográfica permitiu ao

²¹³ Lélia Coelho Frota, *op. cit.*, p.99.

compositor, desde então, um mínimo de profissionalização. A criação, em 1972, da Riotur, agência de turismo da cidade do Rio de Janeiro, e o contrato da Associação das Escolas de Samba com a televisão para a transmissão dos desfiles, assinado em 1983, enfatizaram os aspectos comerciais do Carnaval das escolas. [...] Com a construção da Passarela do Samba, na cidade do Rio de Janeiro, em 1984, acentuou-se a noção de que desfilar numa escola de samba representa status.

Se por um lado o caráter de espetáculo adquirido ao longo do tempo deu força ao componente visual, com a incorporação de cenógrafos e um número expressivo de profissionais ligados às áreas de confecção e administração, por outro representou uma perda da qualidade musical. Mas o texto, na voz da avó, nos conta que o desfile de carnaval não perdeu de todo a sua espontaneidade, simbologia e motivações originais (p. 18):

- Vocês sabem que a dança do mestre-sala e da porta-bandeira é a dança da reza? Calma, Larissa, já vi pela sua carinha que você já ia perguntar por quê! Mas eu explico: a bandeira que a porta-bandeira carrega representa os antepassados do grupo, os ancestrais ilustres da comunidade. Quando ela dança e agita a bandeira, movimenta o ar, passando toda a energia dos fundadores da escola para as pessoas que estão assistindo.

Na figura 62 podemos observar o mestre-sala e a porta-bandeira da escola de samba carioca Beija-Flor, vestidos com as mesmas cores do casal na ilustração analisada, no momento em que se apresentam para a comissão avaliadora.



Figura 62: Casal de mestre-sala e porta-bandeira encanta público na Sapucaí, Rio de Janeiro. Fotografia de Douglas Shineidr / Futura Press. Fonte: <<http://diversao.terra.com.br/carnaval/2011/fotos/0,,O1148832-E117378-TGAP,00-Veja+as+melhores+imagens+dos+desfiles+no+Rio.html>>. Acesso em: 12 jan 2012).

O par deve bailar suavemente ao ritmo do samba, fazendo os passos considerados obrigatórios, como meneios, giros, meias-voltas, medidas e torneados. Além desses, o casal é avaliado pela harmonia entre ambos, a integração dos passos, o cortejo do homem, a proteção e cortesia que dá à sua dama e à bandeira da agremiação. Já a porta-bandeira deve carregar o estandarte da escola sem deixá-lo enrolar ou bater em seu próprio corpo, com leveza, gracejo e correspondendo aos cortejos do mestre-sala.

Roberto daMatta, antropólogo brasileiro estudioso do carnaval, argumenta que o deslocamento é um mecanismo crítico tanto para transformações de objetos em símbolos, como para o entendimento dos ritos, pois permite vê-los como algo que se constitui no tempo e no espaço, ao invés de um tipo acabado e definitivo de ação social. Para o autor, o desfile proporcionaria a vivência de um “sonho” deslocado, do qual resultariam novos imaginários, novas experiências para o corpo e o espírito, em uma espécie de tensão dual entre o mundo profano e o sagrado²¹⁴.

Conforme descrito pela avó dos ibejis (p. 18), “dançar é entrar em contato com o cosmos, com Deus” e a ilustração de Luciana (fig. 61) incide exatamente sobre esse momento de conexão com o maravilhoso. O casal que vemos parece imbuído do sentimento do ritual, “com muito amor pra dar” (p. 18), e quase desaparece sob a miríade de círculos e espirais traçados, enquanto apresenta sua bandeira e evoca os espíritos ao alto. A alegria e a sintonia dos gêmeos que projetam a imagem de seu desejo - ser no futuro um casal de mestre-sala e porta-bandeira “nota 10” – está perfeitamente representada na página dupla.

Discorrendo sobre a caracterização psicológica, Nikolajeva e Scott²¹⁵ argumentam que o retrato das psiquês dos personagens é a manifestação exterior de motivações, emoções e anseios internos.

Com mais frequência, a descrição externa verbal é omitida nos livros ilustrados, e somente a visual é usada, sendo mais eficiente. Embora algumas qualidades humanas perenes (como ser bravo, inteligente, inocente) sejam difíceis de comunicar visualmente, as poses, os gestos e as expressões faciais dos personagens podem revelar emoções e atitudes, como felicidade, medo e raiva.

²¹⁴ Roberto Damatta, *Carnavais, Malandros e Heróis*, 1997.

²¹⁵ Nikolajeva e Scott (op. cit., p.135)

[...] Embora as palavras possam expressar emoções tanto de maneira óbvia como sutil, seu impacto é questionado pela rapidez e eficácia da potência das ilustrações em comunicar emoção. Além do traço simples, as imagens têm um repertório complexo de técnicas incluindo cor, desenho e composição para moldar respostas.

Concluimos, portanto, que as ilustrações criadas pela ilustradora optam por centrar sua força nos personagens e transmitem, por intermédio de detalhes corporais e elementos de composição habilmente trabalhados, uma caracterização psicológica que complementa o código verbal e o enriquece.

Nesta sessão, procuramos analisar ilustrações de Luciana Justiniani Hees, sublinhando a presença cruzada de elementos das culturas africanas com as culturas afro-brasileiras. No próximo capítulo, discorreremos sobre as ilustrações criadas para o trabalho prático, apontando suas relações com o estudo das culturas populares e tradicionais realizado.

4. Nexos em Trânsito

No período compreendido entre dezembro de 2010 e fevereiro de 2012, foram criadas 17 ilustrações em formatos variados empregando tinta acrílica e grafite sobre tela e papel, conforme pode ser visto nas figuras 1 a 17 (anexo 2). O conjunto de imagens foi desenvolvido tendo por objetivos:

1. Geral: expressar conhecimentos adquiridos ao longo da pesquisa sobre teoria da ilustração e culturas populares e tradicionais no Brasil; e
2. Específicos: a) produzir uma série de ilustrações que sugere nexos narrativos segundo o modelo de obra aberta; b) aprimorar a técnica de pintura em acrílica.

A técnica usada para a execução das ilustrações foi mista: grafite, lápis de cor e acrílica sobre tela ou papel telado. Não houve uso direto de computador, tendo sido empregado um programa de editoração de imagem apenas na parte de planejamento do projeto, como auxiliar na composição e no tratamento de fotografias produzidas.

A intenção norteadora de nosso processo criativo foi o fornecimento de indicações sobre a trama interligando as ilustrações, sem contudo delimitar e entregar ao observador um sentido completo. Embora não haja nenhum texto formalmente expresso, as imagens compõem umnexo narrativo e podem ser lidas sequencialmente. Deste modo, cada ilustração alude tanto a significados internos em sua própria composição, quanto a externos provenientes das relações estabelecidas entre si dentro do conjunto proposto.

A opção por inserir títulos vagos, porém claramente vinculados a passagens narrativas, sugere a existência de uma história, cujo conteúdo não é manifesto. Outra escolha coerente com nossa intenção de propor nexos sem arrematar conclusões consiste na substituição do suporte para as ilustrações.

Sabemos que o objeto livro fornece uma ordem de leitura para as imagens, a qual corresponde à passagem das páginas da esquerda para a direita no ocidente. Semelhante arranjo, usualmente fixado no fôlio, embora não elimine sequências alternativas, conduz o leitor a extrair sentidos mediante associações pré-determinadas pelo ilustrador segundo a história contada. Vários recursos da narrativa visual, como

temporalidade e movimento, podem inclusive ganhar maior expressividade com a sucessão de páginas duplas assim estabelecida.

Ora, nossa proposta é que as imagens sejam colocadas nas paredes de um espaço expositivo que permita a livre circulação pelo seu interior. Deste modo, acreditamos propiciar uma situação de ambiguidade capaz de promover diferentes vias de interpretação. Não se trata, contudo, de abrir mão de uma ação planejada. Pelo contrário, nosso intento é oferecer possibilidades abrangidas por um campo de significâncias, é permitir uma liberdade maior de escolhas interpretativas dentro de um esquema formal definido segundo os objetivos anteriormente mencionados.

O trabalho final assim planejado corresponderia ao que Umberto Eco²¹⁶ conceituou como poética da obra aberta, pois tenderia

a promover no intérprete atos de liberdade consciente, pô-lo no centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída (...)

Segundo o autor, a poética da sugestão coloca a obra intencionalmente aberta às reações do fruidor, realizando-se cada vez que for carregada das suas contribuições emotivas e imaginativas. Para Umberto Eco, é destarte oferecida uma obra por acabar²¹⁷:

[o autor] não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo a sua obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a sua forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento.

Em virtude da participação no programa de mestrado ora em curso, recentemente realizei uma série de deslocamentos entre Brasil e Portugal. O nexa narrativo que interliga as ilustrações desenvolvidas faz referência às experiências de incompletude e estranhamento resultantes, dentre outras coisas, do confronto entre duas culturas ao mesmo tempo díspares e semelhantes. Acreditamos que organizar nosso

²¹⁶ Umberto Eco, 1991, p. 41.

²¹⁷ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 62.

trabalho final segundo o modelo de obra aberta propicia-nos uma estrutura formal coerente com os conteúdos expressos pelas imagens.

Em outras palavras, o discurso poético formulado pela obra aberta quebra a ordem comum de atribuição de significados, gerando deslocamentos e estranhamentos no intuito de ampliar o número de significados possíveis. No trabalho final, propomos ao observador uma experiência pendular entre nexos prováveis, gerados pelas imagens e relações mantidas entre si, e ambiguidades oriundas da ausência de uma ordem pré-fixada de leitura.

A seguir analisaremos as ilustrações desenvolvidas, buscando evidenciar elementos vinculados às culturas popular e tradicional brasileiras, bem como categorias de análise propostas por Linden e Nikolajeva e Scott.

4.1 Cultura Popular

Estão presentes nas figuras abaixo as seguintes referências à cultura popular:

- a) Colcha de tecido ou tricô com motivos geométricos (fig.2)
- b) Almofadas bordadas (fig. 4)
- c) Tapete de fibra vegetal trançada – Taboa, PI (fig. 4)
- d) Estandarte, decoração com fitas e flores coloridas e imagem de São Jorge (fig.10)
- e) Ex-votos (figs. 11 e 12)
- f) Teatro de mamulengo e tecido de chita (fig. 15)

4.2 Culturas Indígenas

Estão presentes nas figuras abaixo as seguintes referências às culturas indígenas:

- a) Padrão gráfico do povo Wajãpi (figs. 2 e 3)
- b) Padrão gráfico do povo Wajãpi (fig. 7)

4.3 Culturas Afro-Brasileiras

Estão presentes nas figuras abaixo as seguintes referências às culturas afro-brasileiras:

- a) Escultura do orixá Iemanjá (fig. 4)
- b) Pássaro pousado em galho de árvore em uma menção ao orixá Ossain (fig.8)

4.4 Categorias de Análise

Podemos observar a presença das seguintes categorias propostas por Linden e Nikolajeva e Scott, empregadas anteriormente nas análises efetuadas sobre imagens criadas pelos quatro ilustradores brasileiros pesquisados (vide capítulo 3):

- a) Enquadramento (figs. 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13 e 17)

O enquadramento corresponde a um ponto de vista e exerce um papel determinante na narrativa. De acordo com Linden²¹⁸,

Centralizar personagens dentro da imagem permite reforçar sua importância, além de lhes conferir alguma estabilidade. Esse procedimento, contudo, revela-se um tanto artificial, além de parcial no que tange ao equilíbrio, à harmonia e à simetria. Ele corresponde a uma concepção tradicional, acadêmica da composição. Assim, ao descentralizar o sujeito, o enquadramento pode ser visto como desviante, acentuado enquanto tal. Ele aponta para o papel da moldura e o seu limite artificial.

A autora argumenta que “cortar” os personagens ou elementos importantes da imagem resulta em um efeito cinético e, sobretudo, uma hierarquização entre partes componentes da imagem mais próximas ou distantes do centro da composição.

Em consonância com Linden, acreditamos que multiplicar esses enquadramentos é também questionar nossa relação com a imagem e com os códigos da representação. Visto que enquadrar “pressupõe a seleção, no universo visual, de uma imagem que contém um determinado campo observado de um determinado ângulo com certos limites precisos”²¹⁹, perguntamo-nos: Será que o mais importante ficou dentro do campo visual? Será que nosso recorte da imagem expressa uma compreensão correta da situação? O que se movimenta pelas beiradas? Para onde vai tudo o que nos escapa?

- b) Metaficção – transgressão das fronteiras do espaço emoldurado (figs. 10 e 15)

²¹⁸ Linden, *op. cit.*, p. 76.

²¹⁹ Linden, *ibidem*.

A noção de emolduramento é central à teoria da metaficção, pois circunscreve um espaço narrativo e assinala uma fronteira entre ficção e realidade. Linden²²⁰ nos ensina, contudo, que algumas molduras podem estar presentes apenas para ser transgredidas: “Deparamos comumente com imagens cujos personagens ou elementos a ultrapassam. Existe nessas representações um inegável efeito cinético”. Nesses casos, transpor a fronteira equivale a sair da narração ou, pelo menos, transitar entre níveis de leitura pautados pelos códigos da representação.

Na figura 10 a moldura é fornecida pelo objeto estandarte, também conhecido como bandeira, cuja função é circunscrever uma imagem. Segundo Câmara Cascudo²²¹, é costume das irmandades religiosas ter seus estandartes, assim como os santos padroeiros, os quais costumam ser içados até a extremidade de um mastro enfeitado durante as cerimônias votivas.

Duas transgressões podem ser observadas na figura em questão: primeiramente, a ilustração faz alusão ao São Jorge, mas este permanece fora do espaço a ele destinado; quem ocupa o centro do estandarte é a mulher dragão. Em segundo lugar, esta figura híbrida, de atributos zoomorfos, excede os limites impostos pelas margens coloridas e deixa partes de seu corpo de fora: um pé, a asa direita e a ponta do rabo.

Da mesma forma, vemos que na figura 15 o reflexo extrapola a moldura de madeira do espelho e lança o braço direito em direção ao plano do palco.

c) Metaficção – *mise-en-abyme* (fig. 15)

Tipo especial de emolduramento, refere-se a narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. Segundo Nikolajeva e Scott²²², o *myse-en-abyme* é amplamente discutido na crítica de arte contemporânea e pode ser definido “como um texto – visual ou verbal – embutido dentro de outro como se fosse sua réplica em miniatura”. Na pintura, um exemplo seriam os quadros que possuem dentro de si uma cópia menor do próprio quadro. A imagem menor não reproduz diretamente a grande, mas mesmo assim a espelha tecendo um comentário metaficcional sobre a história.

²²⁰ Linden, *op. cit.*, p.74.

²²¹ Câmara Cascudo, *op. cit.*, p.45.

²²² Nikolajeva e Scott, *op. cit.*, p. 294.

Na figura 15, observamos a existência de quatro planos que se aprofundam para dentro do espelho: 1) o plano em frente ao palco por onde se movimentam a cobra e as pernas da menina; 2) o plano do teatro de mamulengo com suas cortinas e bandô verdes, forrado com pano de chita florido; 3) o plano interno do palco, onde estão colocados o cenário e as duas figuras femininas; e 4) o fundo escuro do espelho onde se encontra o reflexo do plano anterior. Destacamos, ainda, as interligações existentes entre os espaços dos diferentes planos estabelecidas pelas figuras da menina e do reflexo.

- d) Metaficção – intertextualidade (fig. 14 e demais figuras que explicitam referências às culturas popular e tradicional brasileiras)

Nikolajeva e Scott²²³ argumentam que a intertextualidade pode ser tanto verbal quanto visual, referindo-se a “todos os tipos de vínculos entre dois ou mais textos: ironia, paródia, alusões literárias e extraliterárias, citações diretas ou referências indiretas e textos anteriores, quebra de padrões bem conhecidos, e assim por diante”.

No caso da figura 14, notamos que a última fotografia da sequência projetada para fora do bolso do casaco vermelho volta a aparecer na figura 15. Do mesmo modo, todas as alusões a elementos das culturas popular, indígena e afro-brasileira podem ser considerados intertextos que demandam do observador um conhecimento prévio para a sua decodificação.

- e) Textos intraicônicos (figs. 3, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 e 17)

O texto intraicônico, também conhecido por iconotexto, expressa uma divisão incerta entre texto e imagem, agregando complexidade ao cenário da ilustração. De acordo com Nikolajeva e Scott²²⁴,

a migração de palavras para a ambientação visual na imagem redefine a experiência do ambiente, refletindo características do mundo moderno mediante a inclusão de cacofonia verbal (oral e visual) da vida contemporânea, a intromissão constante de publicidade em nossos sentidos, e a desordem e distração de nossa relação experimental com o mundo ao nosso redor.

²²³ Nikolajeva e Scott, *op. cit.*, p. 295.

²²⁴ Nikolajeva e Scott, *op. cit.*, p. 101.

Conforme mencionado anteriormente, as imagens produzidas para o trabalho final expressam sentimentos de ambiguidade decorrentes da imersão na cultura portuguesa tendo como referente primeiro a cultura brasileira. Uma parte expressiva do estranhamento vivenciado foi decorrente do confronto entre os idiomas, estranhamente díspares, deslocadamente iguais. Acreditamos, junto com as citadas autoras, que a massa de texto que se precipita pelo fundo das figuras, surge das sombras pelas beiradas, mistura tinta e grafite, rascunho e acabamento, de certa forma ecoa a desordem e os processos de ressignificação vividos.

Em outras palavras, a constante presença dos signos verbais como intermediários do entendimento estabeleceu um cenário de complexas possibilidades, onde a linguagem pouco a pouco foi tecendo confusas tramas e lançando nexos tal qual tentáculos. Os iconotextos observados na maioria das ilustrações desenvolvidas aludem ao adensamento das situações de comunicação enfrentadas, quer em termos de maior quantidade de informações emitidas na fonte, quer em termos de ambiguidades do código decifrador.

Encerramos o presente capítulo de análise das ilustrações criadas para o trabalho final, no qual procuramos demonstrar as vinculações existentes entre as etapas teórica e prática do projeto de mestrado.

Considerações Finais

O presente trabalho foi orientado por dois objetivos, um teórico e um prático. O teórico foi estudar influências das culturas populares e tradicionais brasileiras na ilustração contemporânea para infância e juventude. O prático, produzir uma série de ilustrações que expressasse conhecimentos adquiridos e sugerisse nexos narrativos segundo o modelo de obra aberta. A seguir, ambos serão brevemente comentados de acordo com os resultados alcançados e as dificuldades encontradas.

Primeiramente, nos propusemos a analisar obras situadas no cruzamento de duas áreas de expressão cultural e artística, cujos contornos nos esforçamos por conhecer melhor. O universo de conhecimentos vinculados a cada uma delas é extenso e nos demandou tempo e diversas leituras de modo a ser minimamente compreendido.

As leituras realizadas descreveram um movimento concêntrico, indo do geral ao específico. De um lado, iniciamos com a imagem, passamos pela História da Ilustração, História e Crítica da Literatura Infantil, até chegarmos à imagem no livro infantil brasileiro. Do outro, lemos sobre o desenvolvimento das questões ligadas às culturas populares e tradicionais na Europa e no Brasil, finalizando com leituras mais específicas sobre cultura popular, culturas indígenas e culturas afro-brasileiras na atualidade.

Em relação a este segundo ponto, como as análises tinham por pressuposto a identificação de intertextos com elementos culturais formulados pelos ilustradores, consideramos fundamental ampliar nossas referências culturais e visuais. Assim, conhecemos pessoalmente alguns dos acervos existentes nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Por uma questão de tempo, entretanto, desistimos de conhecer aqueles localizados em outros estados, sobretudo no Nordeste.

Compreendemos que toda leitura de imagem implica decifração e um esforço de avaliação mais amplo, que depende tanto da capacidade de produzir novas imagens, quanto das maneiras de ver e conhecer o mundo. Assim, as conexões estabelecidas entre as ilustrações investigadas e elementos culturais refletem nossa interpretação pessoal e, por seu intermédio, também as limitações de nosso repertório. Bem sabemos que outras leituras mais poderiam ser aventadas em cada caso, tantos são os níveis de significação que elas permitem.

Entretanto, conforme nosso levantamento bibliográfico indicou, por ora não há muitos estudos dedicados à ilustração no livro infantil e juvenil brasileiro e, dentre esses, ainda menor quantidade corresponde aos focados nos bens portadores de referência à identidade, à ação e à memória de diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

Nosso ânimo em enfrentar o percurso investigativo residiu na admiração que nutrimos pelos ilustradores estudados - Jô Oliveira, Roger Mello, Maurício Negro e Luciana Justiniani Hees -, e na crença de que todos eles, de modos distintos, contribuem para a pluralidade cultural, mediante a ampliação do repertório de imagens oferecidas ao público de livros para a infância e juventude. Nossas análises evidenciaram que cada um deles, por diferentes caminhos, interpreta nossas heranças culturais e as projeta, renovadas, para o Brasil e para o mundo.

Deste modo, esperamos que nosso estudo teórico possa contribuir na reflexão crítica das questões identitárias vinculadas à ilustração infantil e juvenil no Brasil. Sugerimos, ainda, a necessidade de discutir a formação de nossos ilustradores, planejando a estruturação de currículos e sua coerente inserção na universidade brasileira. Faz-se necessário pensar em disciplinas práticas que contemplem a aquisição tanto de habilidades artísticas e tecnológicas, quanto de competências nas relações de trabalho. Mas, também, prever disciplinas teóricas relacionadas à história da arte e às culturas brasileiras, no intuito de ampliar o repertório de referências visuais e culturais a serviço dos projetos criativos.

Quanto ao objetivo prático, acreditamos que as ilustrações desenvolvidas promoveram um amadurecimento técnico de nossa parte, sobretudo por terem sido executadas sem o uso direto de computador, como era do nosso costume. Um dos desafios pessoais consistia justamente em aperfeiçoar a técnica de pintura em acrílica, meta que consideramos parcialmente atingida, tendo em vista a necessidade de contínuo aprimoramento.

Quanto aos conhecimentos teóricos adquiridos, o conjunto de imagens proposto tece vinculações com elementos culturais e pode ser analisado à luz de características próprias do livro ilustrado pós-moderno, tais como intertextualidade, metaficção, texto intraicônico, multiplicidade de significados e abandono da cronologia linear.

Neste sentido, acreditamos ter sido apropriado o uso do modelo de obra aberta para a estruturação formal do trabalho. O conteúdo latente às ilustrações, referente às experiências de incompletude e estranhamento decorrentes do choque de culturas entre Brasil e Portugal, pode ser mais bem expresso com a lacuna de uma ordem pré-fixada de leitura.

Entretanto, nossa proposta de montagem das ilustrações pelas paredes de um espaço expositivo que, não apenas permita, como também estimule a livre criação de trajetos e nexos narrativos pelo observador, até o presente momento não foi concretizada. Deste modo, nada ainda podemos concluir acerca de sua validade e interesse. Fato este que consideramos estimulante, na medida em que nos incita a continuar nossos estudos em ilustração e a buscar, em particular, seus desdobramentos na ilustração brasileira.

Referências

ARAÚJO, Emanuel. *Arte e Religiosidade Afro-Brasileira*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

_____. (org.). *A mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.

ARTE da África: obras-primas do museu etnológico de Berlim. Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

ARTE Popular nas Geringonças de Mestre Molina. São Paulo: SESC, 2006.

ARTE Popular in natura. Rio de Janeiro: Réptil Editora, 2009.

AZEVEDO, Ricardo. Letras de samba, modelos de consciência e discursos populares. *Sibila: poesia e cultura*, 2011. Disponível em: <<http://www.sibila.com.br/index.php/estado-critico/1142-os-modelos-da-mpb>>. Acesso em: 15 set. 2011.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford University Press: 1988.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. Penguin Books, 2008.

BIENAL Naïfs do Brasil. São Paulo: SESC, 2004.

BORGES, Adélia e BARRETO, Cristiana (org.). *Pavilhão das culturas brasileiras: puras misturas*. São Paulo: Terceiro Nome, 2010.

BOSI, Alfredo (org.) et al. *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 2008.

BRANDÃO, Ana Lúcia de Oliveira. *A trajetória da ilustração do livro infantil à luz da semiótica discursiva*. Tese de doutoramento apresentada na Universidade Católica de São Paulo, 2002.

BRASIL! A bright blend of colours: mostra de ilustradores brasileiros. Feira do Livro Infantil Bolonha 1995. FNLIJ, 1995.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500 – 1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMARGO, Luís. Para que serve um livro com ilustrações? In *A criança e a produção cultural: do brinquedo à literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

_____. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Lê, 1995.

CARDOSO, Athos E. *Memórias d'O Tico-Tico: Juquinha, Giby e Miss Shocking*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2009.

CARVALHO, Gilmar de. *Rabecas do Ceará*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006.

CARVALHO, José J. – *O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna*. In Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate. – 2. ed. - Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. pp. 23 – 38.

CARVALHO, Rita L. S. – *Folclore e Cultura Popular: Uma discussão conceitual*. In: SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR (1988: Rio de Janeiro). Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. pp. 13 – 21.

CASCUDO, Luís da C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.

COELHO, Nelly N. *Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira: séculos XIX e XX*. São Paulo: EDUSP, 1995.

CORDURU, Roberto. *Àwon Olodé: os senhores da caça*. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2004.

CORTEZ, Mariana. *Por linhas e palavras: o projeto gráfico do livro infantil contemporâneo em Portugal e no Brasil*. 2008. 407 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa) – USP; São Paulo.

DESCOLA, Phillipe. *Fabrique des images: visions du monde et formes de la représentation*. Somogy éditions d'art, Musée du Quai Branly, 2010.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

FROTA, Lélia C. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

FROTA, Lélia C. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

FROTA, Lélia C. *Artesanato: tradição e modernidade em um país em transformação*. In Cultura Material: identidades e processos sociais / Gilberto Velho e outros. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. pp 23 - 45.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1988.

FUNARTE. Instituto Nacional de Artes. *A arte e seus materiais; arte e corpo: pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros*. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1985.

GALLOIS, Dominique T. *Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica wajãpi*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, USP, 2002.

_____. *Povos Indígenas no Amapá e Norte do Pará: quem são, onde estão, quanto são, como vivem e o que pensam*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, Iepé, Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da Universidade de São Paulo, 2009.

- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HUNT, Peter. *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ILUSTRADORES SIB: literatura infantil e juvenil. Rio de Janeiro: 2AB, 2008.
- ÍNDIOS no Brasil. Bruxelles: Europalia International; Anvers: Ludion, 2011.
- JACOBY, Sissa (org.). *A criança e a produção cultural: do brinquedo à literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.
- KLINTOWITZ, Jacob. *Trançado Brasileiro*. Projeto Cultural Rhodia, 1985
- LAPOINTE, Claude e DUPONT-ESCARPIT, Denise. *Guide Des Illustrateurs Du Livre De Jeunesse Francais*. France: Salon Du livre de jeunesse, 1988.
- LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *Literatura Infantil Brasileira: história e histórias*. São Paulo: Ática, 1985.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Art Livre, 1988.
- LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LINS, Guto. *Livro Infantil?* São Paulo: Edições Rosari, 2002.
- LODY, Raul. *Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- MACHADO, Álvaro. Saberes do Povo. In *Revista Cultura*, edição 50, setembro 2011, p. 34–39.
- MACHADO, Ana M. *Arte Popular: a peleja*. Coleção Arte para Criança. Rio de Janeiro: Berlendis e Vertecchia, 1986.
- MAIA, Mara J. *Tecendo o estético e o sensível através do bordado na literatura infantil brasileira*. 2009. 203 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – USP; São Paulo.
- MASCELANI, Angela. *O mundo da Arte Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, Mauad Editora, 2002.
- MELOT, Michel . *L'illustration : histoire d'un art*. Genève, Skira. 1984.
- MORAES, Eduardo J. *Modernismo e Folclore*. In: SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR (1988: Rio de Janeiro). Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. pp. 75 – 78.
- MOSTRA do Redescobrimento: arte popular. São Paulo: Associação Brasil 500 anos, 2000.
- MÜLLER, Regina P. *Ritual da Imagem: Arte Asurini do Xingu*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2009.
- MUSEU do Folclore Edison Carneiro. *Sondagem na Alma do Povo Brasileiro*. São Paulo: Empresa das Artes, 2005.

NECYK, Bárbara Jane. *Texto e imagem: um olhar sobre o livro infantil contemporâneo*. Dissertação de mestrado apresentada na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro Ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

O MUSEU Afro Brasil. São Paulo: Banco Safra, 2010.

OLIVEIRA, Ieda de (Org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.

OLIVEIRA, Lúcia L. *Os Intelectuais e o Nacionalismo: os intelectuais, a nação e o povo*. In: SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR (1988: Rio de Janeiro). Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. pp. 69 – 74.

OLIVEIRA, Rui de. *Pelos Jardins de Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. *Como vejo a arte de ilustrar e os objetivos do meu trabalho*. Texto produzido para o Prêmio Hans Christian Andersen de Ilustração 2008. Disponível em: <<http://ruideoliveira.blogspot.com/2010/05/como-vejo-arte-de-ilustrar-e-os.html>>. Acesso em: 14 fev 2012.

O'SAGAE, Peter. *Palavras e Imagens na Literatura para crianças e jovens leitores*. Tese de doutoramento do Programa de Pós-Graduação em Poéticas Visuais da Universidade de São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://www.dobrasdaleitura.com/revisao/palavraimagem.html>>. Acesso em 14 fev 2012.

PEREIRA, Nilce M. *Traduzindo com imagens: a imagem como reescritura, a ilustração como tradução*. 2008. 156 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – USP; São Paulo.

POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa: história ilustrada da literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RAMOS, Flávia Brocchetto e PANOZZO, Neiva S. Petry. Entre a ilustração e a palavra: buscando pontos de ancoragem. In *Espéculo. Revista de estudos literários*, N. 26. Universidad Complutense de Madrid, 2004. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/ima_infa.html>. Acesso em: 14 fev 2012.

RAMOS, Graça. *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

RIBEIRO, Berta G. *Dicionário do artesanato indígena*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SOUZA, Laura de M. – *Entre o Popular e o Erudito: visões da história e da análise literária*. In: SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR (1988: Rio de

Janeiro). Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. pp. 45 – 49.

SPENGLER, M. L. P. *Livro de imagem: Quando a ilustração se faz dona da palavra*. Trabalho apresentado em Congresso, 2010. Acesso em: <<http://www.ibby.org/index.php?id=1058>>. Disponível em: 15 fev 2012.

STANISZEWSKI, Mary A. *Believing is Seeing: creating the culture of art*. Penguin Books, 1995.

TURÉ dos povos indígenas do Oiapoque. Rio de Janeiro, São Paulo: Museu do Índio, Iepé, 2009.

VERGER, Pierre F. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio, 2002.

VIDAL, Lux B. *Povos Indígenas do Baixo Oiapoque: o encontro das águas, o encruzo dos saberes e a arte de viver*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, Iepé, 2009.

WALTHER, Ingo e WOLF, Norbert. *Obras maestras de la iluminación: los manuscritos más bellos del mundo desde el año 400 hasta 1600*. Taschen, 2005.

ZEEGEN, Lawrence. *What is Illustration?* Switzerland: Roto Vision SA, 2009.

OBRAS ANALISADAS

BONFIM, João Bosco. *A rabeça de Seu Chico Joana*. São Paulo: Pruminho, 2010.

BRAZ, Júlio Emílio. *Sikulume e outros contos africanos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

MACUXI, Ely. *Ipaty: o curumim da selva*. São Paulo: Paulinas, 2010.

MARTINS, Adilson. *Erinlé: o caçador e outros contos africanos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

MELLO, Roger. *Nau Catarineta*. Rio de Janeiro: Mapati, 2004.

_____. *Maria Teresa*. Rio de Janeiro: Agir, 2003.

_____. *Cavalcadas de Pirenópolis*. Rio de Janeiro: Agir, 1998.

MONTEIRO, Manoel. *Pinóquio*. São Paulo: DCL, 2009.

MUNDURUKU, Daniel. *Outras tantas histórias indígenas de origem das coisas e do universo*. São Paulo: Global, 2008.

_____. *Parece que foi ontem*. São Paulo: Global, 2006.

OBEID, César. *Nascimento de Jesus*. São Paulo: Salesiana, 2009.

OLIVEIRA, Jô. *Guerra do reino divino*. São Paulo: Hedra, 2001.

THEODORO, Helena. *Os ibejis e o carnaval*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

ANEXO 1

ROTEIRO DE ENTREVISTA

1. Identificação:

- nome artístico
- local e data de nascimento
- cidade/país onde vive atualmente
- foto

2. Qual foi a sua formação?

3. Comente cinco influências e/ou referências.

4. Quais são seus temas de interesse?

5. Como é o seu processo de criação? Existiram mudanças (técnicas ou não) que impactaram no seu processo criativo?

6. Comente a influência da arte popular ou tradicional brasileira em ilustrações de sua autoria, citando a publicação se possível.

7. O que é ilustração? Como você vê a sua relação com o código verbal?

8. Quais disciplinas seriam relevantes para a formação de um ilustrador? Onde encaixar uma graduação: design gráfico, artes visuais etc?

9. Comente a profissão de ilustrador no Brasil (aspectos positivos e/ou negativos).

ANEXO 2



Figura 1: Depois daquele dia, acrílica e grafite s/ papel telado, 41 x 33 cm, 2012.



Figura 2: “Adoro ver o quintal daqui” – disse por fim., acrílica s/ tela, 140 x 100 cm, 2010.



Figura 3: Considerou melhor ficar quieta, acrílica e grafite s/ papel telado, 41 x 33 cm, 2011.



Figura 4: , foi então que, acrílica s/ tela, 140 x 100 cm, 2011.



Figura 5: Lentamente, acrílica e grafite s/ papel telado, 41 x 33 cm, 2011.



Figura 6: Era inevitável, acrílica s/ tela, 110 x 100 cm, 2011.



Figura 7: Certas mudanças, acrílica s/ papel telado, 33 x 41 cm, 2011.



Figura 8: - " - Preciso comprar leite", pensou cheia de preguiça., acrílica s/ tela, 110 x 100 cm , 2011.



Figura 9: - Quem?, acrílica e grafite s/ papel telado, 30 x 40 cm, 2012.



Figura 10: Enquanto isso, acrílica e grafite s/ tela, 100 x 150 cm, 2011.



Figura 11: Naquele inverno, acrílica, lápis de cor e grafite s/ papel telado, 33 x 41 cm, 2011.



Figura 12: Durante muito tempo, acrílica e grafite s/ tela, 100 x 140 cm, 2011.



Figura 13: Pensando bem, acrílica, lápis de cor e grafite s/ papel telado, 30 x 40 cm, 2012.



Figura 14: Para minha surpresa, acrílica, lápis de cor e grafite s/ papel telado, 30 x 40 cm, 2012.



Figura 15: “- Escaneei todos os slides... deu um trabalhinho...”, acrílica e grafite s/ tela, 150 x 90 cm , 2012.



Figura 16: Alguma coisa, acrílica e lápis de cor s/ papel telado, 30 x 40 cm, 2012.



Figura 17: E foi assim que, acrílica, lápis de cor e grafite s/ papel telado, 33 x 41 cm, 2011.